PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

III.

DIE OPERN ALESSANDRO STRADELLAS

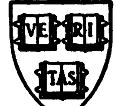
VON

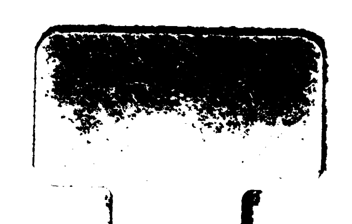
HEINZ HESS

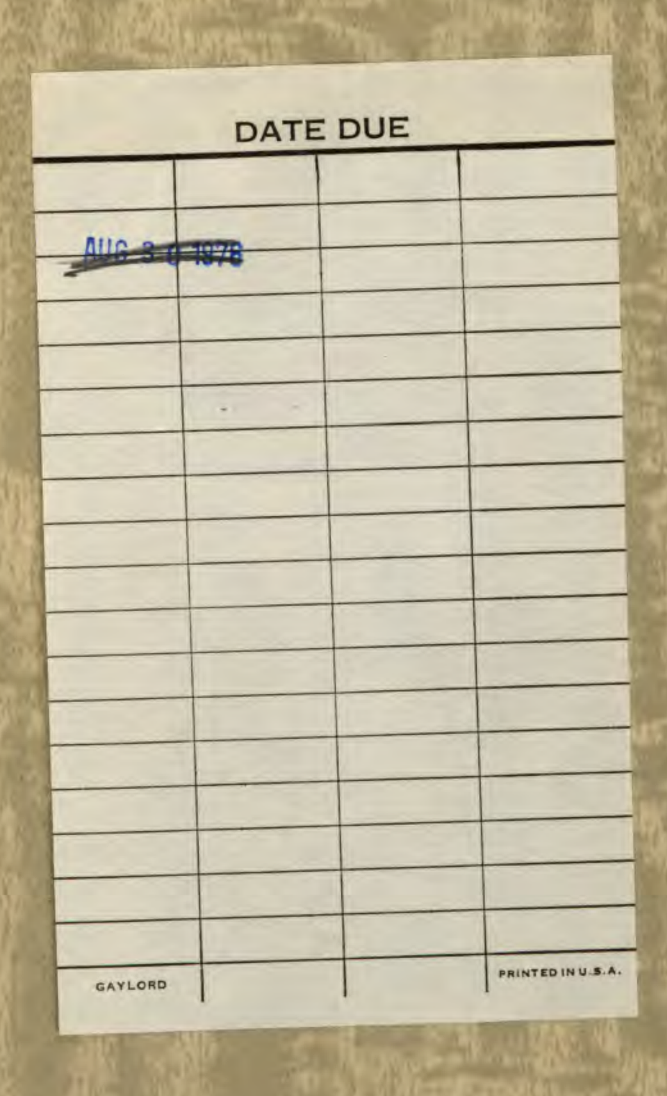


LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1906









DATE DUE
AUG 3 0 1978
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft III

Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradella's



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1906

Zur Geschichte des musikalischen Dramas im Seicento

Die Opern Alessandro Stradella's

von

HEINZ HESS
Dr. phil.



LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1906

Inhalt.

Vorwort.

»Arma le spente
Lingue de' prischi eroi . . « (Leopardi.)

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß er mit der Herausgabe der vorliegenden Arbeit auf einiges Befremden stoßen wird, da man doch mit berechtigtem Achselzucken einem Baumeister zusehen würde, der mit den Ausläufern eines großen Gebäudes begänne, bevor die Fundamente des Hauptbaus gelegt wären. Tatsächlich sind zu dem Denkmal, als welches Stradella's künstlerisches Schaffen für die Nachwelt wiederaufleben soll, noch kaum die Grundlagen vorhanden.

Wenn wir uns trotzdem einem untergeordneten Zweige seiner Tätigkeit zuwenden, geschieht dies nicht in der Absicht, diesem besondere Vorzüge anzudichten. Mit der Betrachtung von Stradella's Opern wird für die Würdigung seiner historischen Stellung nicht allzuviel geleistet werden. Dagegen wird uns diese an sich schon lohnende Betrachtung manchen interessanten Ausblick auf die Entwicklung des musikalischen Dramas und der opera buffa gewähren, zumal da wir in jenen Werken den Übergang von der venezianischen zur neapolitanischen Schule sehen dürfen.

An dieser Stelle sei mir gestattet, allen denen meinen Dank auszusprechen, die mir zu meiner Arbeit ihre Hilfe geliehen haben; vor allem Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger, der mir die reichsten Anregungen zuteil werden ließ und mich auf das so wenig bekannte Schaffen Stradella's freundlichst aufmerksam machte, ferner den H. H. Bibliotheksvorständen, die mir bei meinen Studien in liebenswürdiger Weise behilflich waren; besonders den Cav. Caputo und Spinelli an der Estense zu Modena, den Herren Dr. Schulz an der Staatsbibliothek in München, Dr. Schukowitz an der k. k. Universitätsbibliothek in Graz, Prof. Torchi am Liceo Rossini in Bologna und Hochwürden Pater Ehrle an der vatikanischen Bibliothek zu Rom, endlich allen denjenigen Herren, die meine Nachforschungen nach biographischen und bibliographischen Aufschlüssen unterstützten, in erster Linie Dottor Cav. G. Ognibene, Direktor des R. Archivio in Modena und Herrn Albert Schatz in Rostock.

Graz, im Frühling 1904.

Der Verfasser.



Alessandro Stradella.

Ein geheimnisvolles Dunkel umgab bis heute den Lebenslauf Alessandro Stradella's. Seine abenteuerlichen Schicksale waren in diesem Dämmerlichte nicht mehr von sagenhaften Gerüchten zu unterscheiden, durch welche die Phantasie des Volkes sich selbst die mangelnde Erklärung von Geheimnissen zu ersetzen pflegt. Ohne authentische Belege in dem sensationssüchtigen Memoirenstil des beginnenden Settecento mußte der biographische Bericht bei Bourdelot[1]), die ausführlichste ältere Quelle, von einer späteren kritischen Forschung mit großem Mißtrauen aufgenommen werden. Schon Burney[2]) konnte denselben in einigen Punkten korrigieren. Doch war es nur durch Spezialforschungen möglich, die Angaben Bourdelot's auf ihre Treue hin zu prüfen und durch neue biographische Aufklärungen zu ergänzen. Solche Forschungen wurden bisher erst durch zwei Männer angestellt Durch Richard's Aufsatz »*Stradella et les Contarini*«[3]) wurde nicht viel mehr gewonnen, als eine Bestätigung der Schicksale Stradella's in Turin, wie sie schon Bourdelot erzählt. Catelani[4]) hat in seinem bibliographischen Werkchen aus Stradella'schen Partituren manchen wichtigen biographischen Anhaltspunkt mitgeteilt, dabei in vorsichtiger Weise Zweifel gegen ältere Berichte erhoben und Vermutungen ausgesprochen, die sich allerdings zum großen Teile als unrichtig erweisen werden. Auch versichert er Archivstudien unternommen zu haben, die aber ohne Ergebnis blieben. Unseren Nachforschungen ist es gelungen, einige Resultate zu gewinnen, durch welche das bisher vorhandene biographische Material wesentliche Ergänzungen erfährt. Solche Aufklärungen erhielten wir in erster Linie aus einer Reihe von Dokumenten des R. Archivio di Stato in Modena, die im biographischen Zusammenhang, wie er sich aus den älteren Quellen als haltbar erweist, ihre Stelle einnehmen werden.

* * *

Um die Wiege Stradella's stritten sich bisher wie beim Sänger des Odysseus mehrere Städte Italiens. Arteaga[5]) verlegt sie nach Genua, Carrier[6]) nach Venedig, gewöhnlich[7]) wird Neapel als sein Geburtsort

1) Bourdelot-Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris 1715).

2) *General history of music* (London 1789) IV. Bd. cf. Fétis, *Biogr. univ.* VIII, S. 149.

3) *Le Menestrel.* Paris, 1865—66.

4) *Delle Opere di A. Stradella esistenti nell' Archivio mus. della R. Bibl. Palatina di Modena.* (Mod. 1865).

5) *Le rivolutione del teatro mus. it.* Bol 1783, I, S. 286.

6) *Poesie* (Firenze 1854): Anm. d. Ballata Str. cantore.

7) Burney, a. a. O.; Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (Paris 1866), Bd. VIII.

angenommen und als Jahr der Geburt 1645 bezeichnet. Catelani denkt allerdings auch an Oberitalien, besonders die estensischen Staaten, ohne jedoch einen festeren Anhaltspunkt zu finden. Gleichwohl ist er dem Ziele am nächsten gekommen.

Aus zwei Dokumenten des R. Archivio in Modena lernen wir den Bruder und den Vater Alessandro Stradella's kennen

(I) *Minuta Ducale al Padre Francesco Stradella Agostiniano, fratello di Alessandro.*

Li 19 Agosto (16) 82.

Padre Francesco Stradella.

Ricevo la lettera di Vostra Reverentia delli 31 del passato, e vedo in esha la dimanda che il signor suo Nipote fà delle seicento dobble in pagamento delle composizioni musicali del fu signor Aleshandro di lei fratello, e perche la detta dimanda e paruta qui fuor di modo grande et esorbitante io non ho havuto per bene di portarla neanche à notizia del signor Duca Serenishimo mio Signore. E però se il signor suo Nipote vorrà soddisfarsi d' un regallo che dipenda dall' arbitrio e dalla generosità di Sua Altezza Serenishima potra dar ordine che sieno inviate quà le dette composizioni perche all' arrivo delle medesime Sua Altezza Serenishima darà una conveniente ricognizione à chi le porterà. Altrimenti potrà il detto suo Signor Nipote trovar esito alle medesime in altra parte, lasciandosi percio in sua piena libertà.

Tanto stimo io di poter replicare à Vostra Reverentia alla quale ratifico la mia vera osservanza, e resto per fine — (Cancelleria Ducale. Carteggi e Documenti di Particolari: Stradella).

(II) All' Em^{mo}, Rever^{mo} S. Card. d' Este.

Per fra' Francesco Stradella Agostiniano e per il Cavalliere Marc' Antonio suo Padre Vice Marchese di Vignola. Emmentishimo e Reverendishimo Signore Signore e Padron Colendishimo.

Fra' Francesco figliolo del Cavaliere Marc' Antonio Stradella, Professo nella Religione Agostiniana, si truoua nel convento d' Acqua Pendente. Hora egli desiderarebbe che Vostra Eminenza le facesse gratia di scrivere al Reverendissimo, Padre Fra' Hippolito Monti dal Finale, Ministro Generale di detto ordine Sant' Agostino, affinchè egli l' ammetta alla stanza di Bologna per occasione di studiare, quando sia habile, et idoneo, et che anco sia esaminato nella detta città di Bologna da Deputati, rimosha la difficoltà, che adduce detto Padre Generale di non mandarlo alla stanza di Bologna, se prima non sia esaminato in Roma, od in Perugia, et egli però vorebbe schivare questo circuito di cosi lungo viaggio, et non ostante anco un altra difficoltà, che propone detto Padre Generale, quale è che detto fra' Francesco dovrebbe prima ordinarsi à Sudiacono, e pure egli non e hora in età di potersi promovere al detto Ordine del Sudiaconato, E però si supplica Vostra Eminenza ad operare con detto Padre Generale, che conceda al detto fra' Francesco Stradella la stanza di Bologna, Et questa gratia viene chiesta a Vostra Eminenza ancora dal sudetto Cavalliere Marc' Antonio Padre del detto fra' Francesco, à fine di havere detto suo figliolo nella detta città di Bologna non molto lontana dalla terra di Vignola dove detto Cavalliere è hora Vice Marchese per il signore Duca di Sora, e per soprastargli, e per

molti altri rispetti, che vi concorrono, che di tanta non men pia, che giusta gratia resteranno ambedue eternamente tenuti à Vostra Eminenza. Quam Deus x.

(Cancellaria Ducale: Carteggi e Documenti di Ecclesiastici: Regolari Str.)

[Beiliegend ein Brief des Marco Antonio Stradella mit dem Datum: Di Vignola à di 23 luglio 1642; den Inhalt bildet das gleiche Gesuch.]

Stradella's Vater war also Cav. Marco Antonio Stradella — aus Piacenza[1]), so meldet eine Chronik von Vignola[2]) im Archivio parocchiale dieser Stadt. In den Jahren 1642 und 1643 vertrat er als Vice-Marchese und Governatore von Vignola die Stelle des mit dem Marchesat belehnten Principe Boncompagni[3]), der nicht in Vignola leben wollte. Aus einem Briefe von Giacomo Aureli, dem Nachfolger Stradella's, vom 19. Juni 1643 (im R. Archivio zu Modena) geht hervor, daß Stradella bei der Belagerung Vignolas durch die Päpstlichen[4]) einen harten Stand hatte und sich nach Montefestino zurückzog. Der erwähnte Bericht in der Geschichte von Vignola stellt das Ereignis so dar, daß Stradella das Kastell übergab, obgleich es zu mehrtägigem Widerstand fähig gewesen wäre, und Hilfe durch den Herzog von Modena in Aussicht stand, weshalb dieser ihn erzürnt über den Verrat aus seiner Stellung entließ[5]).

Francesco, ein Sohn dieses Marco Antonio, scheint in sehr jugendlichem Alter dem Augustinerorden beigetreten zu sein. In der Beilage zur angeführten Bittschrift (II) ersucht der Vater den Kardinal d'Este, sich für die Versetzung seines Sohnes von Aquapendente nach Bologna zu verwenden, damit er dort »den Studien, auf die ihn sein Talent hinweise«, obliegen könne. Unter den Schwierigkeiten, die dieser Versetzung im Wege stehen, wird die Minderjährigkeit des Fra Francesco zum Amte des Subdiakons angeführt, das hierzu vorausgesetzt werde. Es ist daraus zu ersehen, daß der für die Erziehung seines Sohnes besorgte Vater Francesco frühzeitiger, als dies Regel war, die Studienlaufbahn ermöglichen wollte. Auch die Bemerkung, daß der Vater ihn in der Nähe haben wolle, um ihn noch überwachen zu können[6]), sagt, daß Francesco

---

1) In Piacenza fand sich keine Spur der Familie Stradella. Der Direktor des Archivio Comunale Conte Affaticati versichert, eifrige Nachforschungen angestellt zu haben, die ohne Ergebnis blieben.

2) *Storie Vignolese di Alessandro Plessi* (Monti Vignola), p. 68.

3) Im Privatarchiv der Casa Boncompagni Ludovici (Rom) fanden sich keine auf Str. bezüglichen Dokumente.

4) Im Kriege der Barberini (Urban VIII.) mit dem Herzog Odoardo von Parma (1622—48), dessen Bundesgenosse Herzog Franz I. von Modena war.

5) Es befindet sich im R. Archivio zu Modena von Marco Antonio Str. noch ein Carteggio vom 23. Juni 1642—11. Juni 1643, das nur von Verwaltungsangelegenheiten handelt.

6) » . . . *e per dare a me suo Padre questa consolatione di vedere, e godere più d' appresho detto mio figliolo, che hora si trova di famiglia in Acquapendente, e per soprastargli ancora*« x.

damals (1642) sehr jung war. Jedenfalls dürfte er aber das erste Dezennium überschritten haben.

Wenn die Bestimmung von Alessandro's Geburtsjahr um 1645 als annähernd richtig angenommen werden darf, wäre daher ein bedeutender Altersunterschied zwischen den beiden Brüdern vorhanden. Alessandro's Geburtsort kann man sich mit einiger Wahrscheinlichkeit in der Landschaft von Modena denken, vielleicht in Vignola oder in Montefestino[1]). In dieses Städtchen hatte sich Alessandro's Vater ja im Juni 1643 zurückgezogen; es fehlt aber jede Nachricht, ob er hier geblieben oder aus Gram über seine Entlassung, wenn er nicht etwa durch ein Besitztum an Vignola gebunden war, ausgewandert ist — vielleicht, um in der Nähe seines Sohnes zu leben, nach Bologna. Francesco[2]) scheint mit dem estensischen Hofe in Fühlung geblieben zu sein; das Dokument (I) vom 19. August 1682 zeigt, wie er diese Beziehungen später auszunützen suchte.

Wie die Erziehung des älteren Sohnes mag wohl auch die Alessandro's dem Vater am Herzen gelegen haben. Wo er seine Studien gemacht hat, ist noch gänzlich unbekannt, — nach Catelani sicher in keinem der neapolitanischen Konservatorien, da in ihren gewissenhaft geführten Chroniken, die jetzt im R. Collegio do Musica aufbewahrt sind, sein Name nicht verzeichnet steht. Fast möchte man aber annehmen, daß Stradella doch in seiner Jugend in Neapel gewesen sei, weil diese Stadt immer wieder in seinen Biographien eine Rolle spielt, entweder als sein Geburtsort oder als Schauplatz seiner Wirksamkeit[3])

Verbürgt ist, daß Stradella einige Zeit in Venedig weilte. Daß er dort im Auftrage der Republik Opern komponiert habe, wie Bourdelot berichtet, bezweifelt Burney auf Grund der Dramaturgie Allacci's und der erhaltenen Repertoires venezianischer Theater. Auch bei Galvani[4]) ist keine Aufführung einer Oper Stradella's verzeichnet. Außerdem wird Bourdelot's Behauptung durch die Tatsache erschüttert, daß die Republik überhaupt keine derartigen Aufträge erteilte, da alle Theater in Venedig Privatunternehmen waren. Gleichwohl sind im *Dictionnaire des Opéras* von Clément et Pierre Larousse (Paris 1897) Aufführungen

1) Nachfragen in den Archiven und Kirchen der beiden Städtchen erzielten negative Resultate.

2) Unter den Papieren der Augustiner im R. Archivio zu Bologna befindet sich kein auf ihn bezügliches Dokument.

3) So Schilling, Encyclopädie der gesamten mus. Wissenschaften (Stuttgart 1838) Bd. VI, »Er ging zuerst nach Neapel, schrieb daselbst mehrere Werke, die nicht bekannt sind« x.

4) *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* (Ricordi 1878).

des *Corispero* (»vers 1665«), des *Oratio* (»vers 1666«), des *Trespolo* — geschrieben »*Tres Polotutoro*« (»vers 1667«) und des *Biante* (»vers 1668«) zu Venedig angeführt, ohne daß jedoch die betreffenden Theater genannt wären[1]).

Bestimmter läßt sich behaupten, daß Stradella in Venedig als Gesangslehrer tätig war. Nach Bourdelot's Erzählung war die Maitresse eines venezianischen Edelmanns Pig. (Pignaver) seine Schülerin; beide wurden von einer glühenden Neigung zueinander erfaßt und entschlossen sich, nach Rom (bei Burney über Neapel) zu fliehen. Der dupierte Venezianer, — der nach einem noch näher zu betrachtenden Dokumente im R. Archivio zu Turin, wie auch bei Richard, kein Pignaver, sondern der Senator Alvise Contarini war[2]), — habe zwei berühmte Bravi gedungen, die den jungen Künstler mitsamt der entführten Geliebten ermorden sollten. Wenn Catelani Richard's Ansicht, nach der eine solche Rache im Charakter der Venezianer begründet sei, als Spitzfindigkeit eines Ausländers zurückweist und versichert, daß dieser Fall für Venedig ganz vereinzelt dastehe, muß dies als naive Entrüstung eines verletzten Patrioten, nicht aber als Kritik eines voraussetzungslosen Historikers genommen werden. Zeitgenössische Memoiren wissen nicht wenige Fälle ganz ähnlicher Art zu erzählen, wie sich die Reichen des Werkzeugs der berüchtigten Bravi zu blutiger Rache in Liebeshändeln bedienen[3]). Bei einer Aufführung des *San Giovanni Battista* in der Lateransbasilika sollen die beiden Abgesandten des Venezianers, überwältigt von Stradella's Komposition, ihre möderische Absicht aufgegeben und dem bewunderten Meister zur Flucht nach Turin geraten haben. In unserem nüchternen Jahrhundert wird man diesem wunderbaren Ereignis skeptischer gegenüberstehen als noch Burney, der wenig Grund daran zu zweifeln sieht. Catelani hält überhaupt eine solche Aufführung im Lateran um das Jahr 1676[4]) nicht für wahrscheinlich, da er weder in Baini's Denkwürdigkeiten der päpstlichen Musikaufführungen und der hervorragendsten

---

1) Die gleichen Angaben in Dassori, *Dizionario Lirico* (Genova 1901) stammen von Clément, wie mir der Verfasser mitteilt. Fétis a. a. O. führt gerade die erwähnten 4 Opern (ohne Jahreszahlen) an — nach Anm. S. 65 in »*La Musica*« von G. B. Dall' Olio, die auch Clément's Quelle sein dürfte.

2) Bei Carutti, *Storia della diplomazia della corte di Savoia.* (Roma 1875), III, p. 79 entführt Str. nicht die Maitresse, sondern «*una Giovane patrizia destinata sposa al senatore Contarini*».

3) So Freschot, *Etat ancien et moderne des Duchès de Florence*, *Modène*, etc. Utrecht 1711, p. 342.

4) Dieses Jahr ist übrigens von Burney nur auf Grund des Datums von *La Forza dell' Amor paterno* (1678) und der vorangehenden Ereignisse erschlossen, während nach Fétis Burney behauptet, es sei die in seinem Besitze befindliche Partitur des S. G. B. zu Rom 1676 datiert.

Komponisten jener Zeit noch sonst irgendwo davon eine Erwähnung findet.

Auf einen Aufenthalt Stradella's in Rom deuten zahlreiche Stellen seiner Partituren. Die Kantaten *Il mar gira nei fiumi*, *Fra queste ombre*, *Qui dove fà soggiorno*, *Che speranza aver si puo* und die Serenata *Circe* (B) enthalten in der Dichtung Hinweise auf Rom oder die römische Landschaft; der geistliche Dialog *Pugna*, *certamen*, die Kantaten *L'avviso al Tebro giunto*, *Ecco amore* sind Gelegenheitskompositionen zu Familienfesten des römischen Adels; die Serenata *Vola*, *vola in altri petti* ist Don Gasparo Altieri, dem Nipoten Papst Clemens' X.[1]), gewidmet. Auch sind die Dichter einer Reihe seiner Kompositionen Römer — so Benedetto Pamfili, Lelio Orsini, Pietro Monesio, Sebastiano Baldini, Flavio Orsini. Einen festeren Anhaltspunkt bietet uns Stradella's Prolog zu Cesti's *Dori*, der 1672 zu Rom datiert ist[2]). Nach Ademollo[3]) wurde hier wirklich in diesem Jahre Cesti's Oper gegeben, und es scheint daher jene Angabe glaubwürdig zu sein. Dagegen müssen wir wohl annehmen, daß Stradella's Liebesverhältnis damals — fünf Jahre vor Turin — noch nicht angeknüpft war und wahrscheinlich zu seinem römischen Verhältnis in keiner Beziehung steht.

Von einer Flucht nach Rom ist auch in dem zuverlässigsten Bericht, der von Stradella's Liebesabenteuer handelt, nichts erwähnt. Dieser fand sich im R. Archivio zu Turin in den handschriftlichen »*Memoires De la Regence De Maria Jeanne Baptiste de Nemours Duchesse Mere de Savoye*« (*Carte della Real Casa di Savoia*, *Tutele e Reggenze*, *mazzo* 5⁰ no. 9 [1675 in 1684]) und mag hier an Stelle desjenigen von Bourdelot die Ereignisse in Turin erzählen.

(III) pag. 166. Il arriva une chose fort extraordinaire et dont on n'avoit jàmais vû d'exemple, un musicien nommé Stradella avoit enlevé a Venise la maitresse d'Aloise Contarini, il la conduisit a Turin, ou ce noble la vint chercher quelque tems après accompagné de quarante de ses amis, de ses domestiques ou de ses braves, il fit toutes les instances possibles auprès de la Regente a fin que l'homme et la fille luy fussent remis, on luy fit comprendre que ce la ne se pouvoit pas, il se reduisit à la fin à demander que la fille fut mise dans un couvent pour se faire religieuse, ou qu'elle epousa Stradelle, et que jusques à l'accomplissement d'une de ces deux conditions il fut deffendu au musicien d'exercer sa profession. La famille des Contarini fort offensé du hardi procedé de cet homme envoya quelque tems (fehlt: après) à Turin deux Scellerats qui le blesserent de quattre ou cinq coups d'Epée, ils se retirerent chés le marquis de Villars ambassadeur de France, ou ils furent reçûs sur une lettre de l'abbé d'Estrades ambassadeur à Venise, une action si noire et si horrible dans un païs ou jusque alors on n'avoit

1) Freschot a. a, O., S. 643.

2) Brüssel, Conservatoire royal de Musique.

3) *I teatri di Roma nel secolo XVII.* (Roma 1888).

rien vû de Semblable offensa fort la Regente, elle fit demander vivement a l'ambassadeur qu'on remit a la justice ces deux assasins que l'attrocité de leur crime rendoit indigne de toute sorte d'azile et d'immunité, mais on ne pût (fehlt: rien) obtenir, l'ambassadeur les conduisit lui même dans son propre carosse a Pignerol a fin de les mettre couvert des peines qu'ils auroient subis si on avoit pû les saisir.

Im allgemeinen gleicht dieser Bericht der Erzählung Bourdelot's, nur sind es hier drei Mörder, unter ihnen der Vater Hortensia's (so ist die Entführte genannt). Auch werden hier die Mörder erst in Freiheit gesetzt, nachdem sich herausgestellt hat, daß Stradella seinen Wunden nicht erliege.

Nach Carutti[1]) traf Stradella im Sommer 1677 in Turin ein, wo damals die Herzogin Giovanna Battista von Nemours (1675—84) für ihren minderjährigen Sohn regierte. In den Dienst ihres Hofes[2]) stellte Stradella seine Kunst — so Bourdelot und Carutti übereinstimmend mit unserm Dokument (III); dies bestätigen auch die Widmungen der Kantaten *Se del pianeta ardente*, *Sciogliete in dolci nodi*. Aus seiner Stellung am Hofe und der Anteilnahme der Herzogin an seinen persönlichen Angelegenheiten will Catelani wohl nur dem Gedanken zuliebe, Stradella möchte edler Abkunft sein, auf dessen höfische Umgangsformen schließen, die ein Beweis seiner vornehmen Erziehung seien. Die Stellung seines Vaters ließe es ja denkbar erscheinen, daß sich Alessandro wirklich in seiner Jugend feine Sitten angeeignet hat. Aber auch ohne eine solche Annahme wäre sein Verhältnis zum Turiner Hofe nichts Ungewöhnliches. Der Musiker, insbesondere der Sänger, nahm im Seicento an den Höfen Italiens gleich den Narren eine Sonderstellung ein, die ihn von aller Etikette befreite[3]). Wir sehen ja Stradella hier auch mit seiner Maitresse öffentlich auftreten, wodurch er gewiß nicht nur keinen Anstoß erregte, sondern sich in erhöhtem Grade das Interesse der sensationsdurstigen Hofgesellschaft gewann[4]).

Unverständlich in unserm Berichte sind die Bedingungen, unter denen sich der Venezianer zufrieden gibt; sie könnten eher von den Eltern der

1) a. a. O.

2) »*La risplendente ed elegante corte di Carlo Emanuele II fu continuata dalla duchessa vedova G. B. di Savoia — Nemorso, donna di colto e svegliato ingegno, educata in Francia e fondatrice di un' Accademia letteraria a Torino.*« Bertoletti, *Istoria della R. casa di Savoia* (Milano 1830), p. 240. Weder hier noch in Frezet, *Histoire de la Maison de Savoye* (Turin 1826) ist etwas von Stradella erwähnt.

3) « . . . *libertés qu' ont coûtume de prendre les Musiciens ausquels comme aux bouffons cela est permis dans les Cours de l'Italie*». *Memoires de Parme* in Freschot, a. a. O., S. 498.

4) Die angeführten Memoiren berichten (S. 490 f.) einen analogen Fall, wie ein Sänger Gioseppino mit einer venezianischen Courtisane an den Hof von Parma kommt und die Gunst des Herzogs gewinnt.

Entführten gestellt sein und würden sonach für die Darstellung Carutti's[1]) sprechen, nach welcher Hortensia einer Patrizierfamilie angehört und die Mörder von ihren Eltern bestellt sind. Wenn der französische Gesandte in Venedig die beiden Bravi dem Schutze des Gesandten in Turin anempfiehlt, erklärt sich dies durch die große Macht der Familie Contarini[2]), die ja in der Regierung Venedigs wiederholt eine führende Rolle spielte; es mag daher das diplomatische Interesse die Handlungsweise der Gesandten bestimmt haben. Auf die Beschwerden der Madame Royale hin tadelte Ludwig XIV. Villar's Verhalten; zu dessen Abberufung und der Ernennung des Abbé d'Estrades zum Gesandten in Turin (1679) scheint indes die Entrüstung über jenen Fall in Turin nicht der einzige Anlaß gewesen zu sein[3]).

Richard behandelt den diplomatischen Briefwechsel, der dieses Nachspiel der Aufsehen erregenden Affäre zum Gegenstand hat. Zur Beleuchtung von Stradella's Persönlichkeit ist nach Catelani damit sehr wenig beigetragen. Wenn Villars den jungen Künstler als *serviteur* bezeichnet und als ganz schlechtes Subjekt, als einen Mädchenräuber und Abenteurer schildert, so mag er darin wohl zu seiner Rechtfertigung stark übertreiben. Wie er aber die Gunst, die Stradella am Hofe genießt, nicht leugnet, mag auch an jener Charakteristik ein Körnchen Wahrheit sein, das geeignet ist, unseren gegen Catelani's Ansicht erhobenen Zweifel an Stradella's höfischer Lebensart zu bestärken.

Stradella's letzte Lebenszeit spielte sich in Genua ab. Hier hat er nach Burney für den Carneval 1678 eine Oper *La forza dell'Amor paterno* komponiert. Catelani verhält sich sehr mißtrauisch zu Burney's Angaben[4]):

Dell' opera, ... non so che dire: il Burney asserisce di aver veduto e posseduto il libretto; egli è finora il solo fortunato. Per mia parte ho rinnovate le ricerche all' infinito, come suol dirsi per mare e per terra: non il libretto, non un cenno in mille cataloghi ho trovato di questo melodrama e della sua esecuzione in un teatro.

Schließlich scheint sich Burney's Behauptung doch als richtig zu erweisen. Wenn auch noch keine Spur des Werkes selbst, haben sich übereinstimmende Angaben von einer Aufführung desselben gefunden[5]).

---

1) a. a. O. III, S. 79.

2) Eine lange Reihe Dogen gehört diesem Geschlecht an; in jener Zeit: Carolus 1655—75), Ludovicus (bis 83). Zedler, Universallexikon (Leipzig 1733), Bd. VI.

3) Carutti a. a. O., S. 80.

4) "*For being in possession of the drama which he fet for Genoa previous to his murder, which is entitled ... and dated Genoa 1678 it appears that the dedication of this opera to Signora Teresa Raggi Paoli was written by Str. himself.*" x.

5) Herr Albert Schatz in Rostock hat mir diese wertvollen Resultate seiner Forschungen freundlichst anvertraut. In seinem Besitz befinden sich die betreffenden Quellen.

In den *Cenni biografici sul Reg. Teatro del Falcone in Genova* von Seb. Vallebona (Genua 1877) begegnen wir unter den als dargestellt verzeichneten Werken Stradella's Oper mit der Abweichung: *amor materno* (statt *paterno*). Ein Heft ohne Titelblatt beginnend mit S. 125 und der Überschrift *Dissertazione seconda, Capitolo primo* enthält ebenfalls einen Hinweis auf die hier richtig betitelte Oper, welche nach beiden Quellen 1678 zur Darstellung gelangte. Endlich wurden nach einem handschriftlichen Verzeichnis der im XVII. Jahrhundert in Genua gegebenen Opern 1678 *Amor per destino* von Lonati und *La forza dell' amor paterno* aufgeführt.

Ein sicheren Anhaltspunkt zur annähernden Bestimmung von Stradella's Todesdatum gewährte bisher die Partitur des *Barcheggio.* Dies Werk ist eine Festserenade zur Hochzeit des Carlo Spinola mit Paola Brignole, die nach dem Kirchenbuch von S. Ma. Magdalena in Genua am 6. Juli 1681 stattfand. Die Partitur aber trägt die Bemerkung »*Inventione per un Barcheggio.* 1681, 16 *Giugno. L'ultima compositione del sig. Stradella.*« Auch vor der Sinfonie steht »*Ultima Sinfonia del* ...«

War durch diese Werke bestätigt, daß Stradella's Schaffen zuletzt Genua angehörte, so konnte doch der Rest von Bourdelot's Erzählung, Stradella sei hier nach seiner Verheiratung mit Hortensia den Verfolgungen seines Feindes endlich erlegen, nicht als vollkommen glaubwürdig gelten, weil das Datum der Ermordung um 1670 angesetzt ist[1]), während doch aus den Bemerkungen mehrerer Partituren hervorgeht, daß Stradella noch 1681 lebte. Da nun Catelani weder in den Archiven von Genua und Turin noch bei zeitgenössischen Chronisten einen Hinweis auf Stradella's Ermordung entdecken konnte[2]), spricht er die Vermutung aus, Stradella möchte eines natürlichen Todes gestorben sein[3]). Doch sollte Bourdelot auch hier Recht behalten.

Im R. Archivio zu Modena befinden sich folgende zwei Dokumente, die endlich in dieser Frage Aufschluß erteilen:

IV. »Mercordi sera fu ucciso il famoso musico Stradella.« 28. febbraio 1682 (Avviso da Genova nel volume degli Avvisi da Venezia del 1682. — Cancelleria Ducale Avisi e Notizie dall' Estero).

V. Genova 7 Marzo 1682.

Per indittio della morte di Alessandro Stradella fu fatto due giorni sono priggione il Signor Battista Lomellini detto Bauiolo, e due suoi fratelli si

---

1) Es stammt diese Angabe wahrscheinlich von Bonnet, der die handschriftlichen Memoiren seines Onkels Bourdelot seiner Geschichte zugrunde legte. Da dieser (nach Fétis, a. a. O.) 1685 starb, wäre ein solcher Irrtum nicht zu erklären, zumal da der Verfasser genau von den Ereignissen unterrichtet scheint.

2) Auch unsere Anfragen in beiden Archiven ergaben negative Resultate.

3) Ebenso bezweifelt Mazzucato die Ermordung. (Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, III.)

sono messi in Chiesa) vociferandosi per Gelosia di una Comediante, che è la medesima per la quale qui uenne l'Abbate Granuella, il quale doppo di haverla ingrauidata si parti, e ne prese la protettione il detto Lomellini, e chi penetra il segreto dice, che il Stradella imparando musica e sonar d' Instrumenti à qualche dame, fra' quali una sorella di questi, con cui per toccar trop' alto tasteggiana nel bahso, che per cio ne sia morto, in seguito di questo ha il Magistrato dell' Inquisitione fatto ordinare à Carlo Ambrosio Lonati perito nel suono di uiolino, che per divertirsi le dame hauea frequenti le chiamate, che eschi dal dominio Genouese fra tre giorni, et egli obedi al primo, che ieri segui la partenza, si uocifera anche, che simil succesho incontrerà un barbiere unico nel taglio de capelli per le medesime, ateso le moderne usanza di testa, et egli, che ne cava non ordinary regali di pochi giorni fa comparire noue mode. (Avviso da Genova. Cancelleria Ducale: Avvisi e Notizie dall' Estero 1682).

Soviel aus dem unklaren Berichte ersichtlich ist, fiel Stradella der Rache einer Schauspielerin zum Opfer, welcher er durch Liebeleien mit seinen Schülerinnen Grund zur Eifersucht gab. Der als Mörder verhaftete Lomellini, der Beschützer dieser Dame, und dessen Brüder scheinen das Rachewerk vollbracht zu haben, um damit zugleich die Entehrung ihrer eigenen Schwester durch Stradella zu sühnen. Da dem Verfasser des Berichtes die Motive der Tat nur gerüchtweise bekannt sind, ist es wohl möglich aber nicht wahrscheinlich, daß in Wirklichkeit das Attentat im Auftrag des Senator Contarini verübt wurde, nachdem Stradella doch vier Jahre unbehelligt in Genua gelebt hatte. Jedenfalls muß der leichtsinnige Künstler durch sein Privatleben Anlaß zu solchen Gerüchten geboten haben, wenn diese etwa auch nur auf Aussagen des Mörders zurückzuführen wären, der sich so zu rechtfertigen suchte. Durch Stradella's Vergehen, das durch einen derben Witz angedeutet ist, wird ja die Inquisitionsbehörde auf ähnliche frevelhafte Vergnügungen des Violinisten Lonati[1]) und eines Barbiers aufmerksam. Diese analogen Fälle lassen die Schuld Stradella's als Symptom eines freien Bohèmelebens erscheinen und fordern für sie eine mildere Beurteilung. Stradella war eben als Musiker auf den Verkehr mit der leichtlebigsten Menschenklasse angewiesen. Und die erwähnte Schauspielerin kann gleich ein Beispiel sein, mit welchen Menschen er zu tun hatte. Sollte mit ihr Hortensia gemeint sein? Wäre diese wirklich Stradella's Gattin geworden, wie Bourdelot behauptet, würde sie sicher in dem Bericht als solche genannt sein. Aber in Dokument I scheint von einem Sohn Alessandro's die Rede zu sein? Daraus, daß die Ursache des Mordes als Geheimnis behandelt ist, sehen wir, daß die bedenkliche Affäre ver-

1) Wahrscheinlich der Komponist der Oper *Amor per destino*, die mit Stradella's *La forza dell' Amor paterno* im Karneval 1678 gegeben wurde, s. S. 9. Später wurde Lonati in Mailand Gemigniani's Lehrer. Vgl. Wasielewski, die Violine und ihre Meister, S. 89.

tuscht wurde, und dies erklärt, wie Stradella's tragisches Ende der Nachwelt ein Rätsel bleiben mußte.

Da wir aus dem geringen biographischen Material nur ein unvollständiges Bild von Stradella's Persönlichkeit gewinnen, werden wir mit um so größerem Interesse in seinen Werken persönliche Züge zu entdecken suchen. Auf den ersten Blick scheint aber die Gestalt, in der uns Stradella als Komponist kirchlicher Vokalmusik und als Erbe Carissimi's im Oratorium entgegentritt, mit unserm lebenslustigen Künstler unmöglich in Zusammenhang gebracht werden zu können. Was der musikalische Stil des Oratoriums vor dem der Oper voraus und mit der Kirchenmusik gemeinsam hat, ist die Pflege des mehrstimmigen Vokalsatzes. Gerade hier können wir, wie nirgends, eine Selbstzucht des Komponisten bewundern, ohne die es auch »einem musikalischen Talent erster Größe«[1]), wie Stradella, nicht möglich gewesen wäre, die volle Beherrschung einer polyphonen Technik zu erlangen, wie sie in seiner Zeit nur mehr selten zu finden ist.

Diese Selbstzucht steht im Widerspruch zu den bisher beobachteten Schwächen von Stradella's Charakter. Aber vielleicht lag gerade in ihnen die Bedingung zu der nach einer Seite hin kraftvolleren Entfaltung seiner positiven Anlagen.

Mehr Gelegenheit zur Entäußerung individuellen Lebens als die geistlichen bieten die weltlichen Dichtungen der Kantaten. Weiter ist jedoch der Empfindungskreis in den Opern; die freieste Wahl der Ausdrucksmittel läßt die Persönlichkeit des Komponisten am besten zu Wort kommen, wie eine Betrachtung dieser Werke erweisen wird.

Stradella's abenteuerliches Leben und sein tragisches Ende mögen wohl zu dem Glorienschein beigetragen haben, mit dem Zeitgenossen und Nachwelt seinen Namen zu umgeben pflegten; — so wird er nach Burney im Textbuch der Oper *La forza dell'Amor paterno* als »*riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della Musica*«, in Bourdelot's Geschichte als »*le plus excellent musicien de toute l'Italie*« bezeichnet. Die Opernkomposition, die in jener Zeit allein dem Musiker Lorbeern einbringen konnte, nimmt ja in Stradella's Schaffen nur eine untergeordnete Stelle ein, wenn wir an die Massenproduktion der zünftigen Opernkomponisten des Seicento denken — etwa an die 161 Opern und Theaterfeste Draghi's[2]).

Auch ist über Aufführungen seiner Musikdramen wenig bekannt. Clément's[3]) Angaben sind ganz unbestimmt und entbehren eines authentischen Beleges. In Genua wurde 1678, wie wir jetzt als sicher an-

1) Ambros, Bunte Blätter, Bd. I, 1896.

2) Köchel, Fux, S. 44.

3) S. oben, S. 7.

nehmen dürfen, *La forza dell'Amor paterno*, erst nach Stradella's Tod 1686 zu Modena der *Trespolo* gegeben[1]) (nach Catelani auch wahrscheinlich 1682 in Bologna) und noch später vermutlich *Oratio* und *Floridoro* in Rom[2]). Auch von Oratorienaufführungen ist mir zu Stradella's Lebzeiten nur die der *Susanna* 1681[3]) und nach seinem Tode die der *S. Pelagia* (1693)[4]) bekannt. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß die Gelegenheitskompositionen und die Einlagen in fremde Opern aufgeführt wurden.

Was Stradella als Sänger und Virtuose geleistet hat, ist uns nicht überliefert. Da in jener Zeit das ganze Interesse des Publikums von den Kastraten in Anspruch genommen wurde, dürfte Stradella durch seine Gesangskunst weder großen Ruhm noch materielle Güter erworben haben. Seinen Lebensunterhalt wird er sich außer durch bestellte Kompositionen durch Stundengeben verschafft haben. In Venedig sehen wir ihn Gesangsstunden, in Genua Unterricht in »*musica e sonor d'Instrumenti*« (Dokument V) geben. Auch ein sicher zu pädagogischen Zwecken verfaßtes Werkchen legt von seiner Lehrtätigkeit Zeugnis ab: *Libro de primi elementi del Sig. Al. Str.* (Liceo musicale, Bologna).

Nach Stradella's Tod wurde mit seinen Kompositionen Geld gemacht, wie aus Dokument I zu ersehen ist. Es scheint ein unmündiger Sohn des ermordeten Künstlers zu sein, für den Padre Francesco die Forderung von 600 Pistolen an den Herzog von Modena gestellt hat. Die schroffe Zurückweisung des geforderten Betrages läßt annehmen, daß Stradella's Nachlaß billiger in die Hände des Herzogs kam. Damit findet auch Catelani's Frage, wie die große Zahl von Werken Stradella's in Modena zu erklären sei, ihre Antwort.

Von diesem reichen Bestand Stradella'scher Kompositionen hat Catelani in seinem Werkchen ein ausführliches Verzeichnis gegeben. Im Anhang I haben wir dasselbe durch die in den übrigen Bibliotheken Europas nachweisbaren Werke Stradella's ergänzt — soweit wir hierüber Angaben ermitteln konnten — und glauben damit einen annähernd vollständigen Überblick über Stradella's künstlerischen Nachlaß zu geben.

---

1) Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena* (Mod. 1873), I. p. 94.

2) Näheres bei der Betrachtung der Libretti.

3) Widmung des Textbuches an Franz II. von Modena vom 16. April 1681 (Estense).

4) Der Druck des Textbuches: »*In Modena. Per gli eredi Soliani Stampatori Ducali 1693*« (R. Archivio, Mod.) läßt auf eine Aufführung schließen.

Die dramatischen Werke Stradella's.

Zunächst ist zu bemerken, daß von den elf *drammi*, die Catelani anführt, nur fünf bezw. vier als Opern bezeichnet werden können. Vor allem ist auszuschalten: »*Il Biante. Opera parte in musica e parte in prosa* (*In* 3 *Atti e* 3 *Intermezzi con Violini e Basso*)«. Es ist ein Dialektstück aus dem Leben des Volkes. Derb realistische Zeichnung, wie wir sie später im *Trespolo* kennen lernen werden, findet sich hier gepaart mit einer Neigung zu Späßen, die zuweilen ans Unflätige grenzen. Auf ganz eigentümliche und für den Zeitgeist in hohem Grade bezeichnende Weise stehen zur Haupthandlung die allegorischen Intermezzi im Gegensatz. Die *Gloria* fordert die *Genii di saltare il cavallo, di Ballo* und *di Scherma* auf, einen Wettstreit[1]) einzugehen, der für die drei einen gleichgünstigen Ausgang nimmt, wie der Schiedsspruch feststellt. Sehr gezwungen wird eine Verbindung der Intermezzi mit der Haupthandlung herbeigeführt.

Bietet die Musik dieser Intermezzi nichts Beachtenswertes, so nimmt sie im Hauptstück vollends nur eine nebensächliche Stellung ein. Die Musikstücke — in der Dichtung schwach motivierte Einlagen, — erheben sich nie über ein durchschnittliches Niveau der Erfindung und bestehen meist in volkstümlichen Arietten. Einzelne musikalische Witze erinnern an die comedia dell' arte.

Die »Accademien«: *Accademia d'amore* und *Damon* verhalten sich zur Oper wie das von Carissimi für den kirchlichen Gebrauch gepflegte kleine Oratoriengenre zum großen Bühnenoratorium. Wie in jenen ist auch in unseren Accademien auf objektive Betrachtung das größte Gewicht gelegt. Die Handlung dient als Vorwand für die Aneinanderreihung ein- und mehrstimmiger Gesänge.

Die Dichtung der *Accademia d'amore* — von Giovanni Pietro Mo-

---

1) Dieser Wettstreit scheint in Reitproduktionen zu bestehen, wie sie auf der Cavalleriza in Venedig stattfanden. Diese unterscheiden sich nach Tassini (*Feste spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*, Ven. 1890, p. 183) in Voltigieren, eine »*Battaglia*« und einen »*ballo figurato con vaghe corvette, raddoppi e galoppi*« — entsprechen also den Funktionen der drei genannten Genien. Solche Aufführungen waren meist mit Musik verbunden.

nesio (gest. 1684 nach Quadrio)[1]) — ist nicht dramatischer gestaltet als die vieler Kantaten (etwa die von *Alle selve, agli studii*).

Amor macht den Vorschlag: in einem gelehrten Wettstreit solle entschieden werden, welche von seinen Dienerinnen Bellezza und Cortesia sich in seinem Reiche mehr verdienstlich mache. Jede beleuchtet nun ihre Vorzüge. Als Schiedsrichter stellen *Rigore* und *Capriccio* den Wert der Schönheit in Frage und *Disinganno* greift Amor selbst an. Dieser wendet den Streit dem versöhnlichen Ende zu — einem fünfstimmigen Madrigal.

Nicht viel mehr Handlung weist der *Damon* auf.

Zwar werden hier zwei leibhaftige Menschen in's Treffen geführt — ein Schäfer und eine Schäferin —, die in den langersehnten Dämmerstunden sich endlich wiedersehen. Als sie nach der gegenseitigen Versicherung ihrer Liebe und Treue zu den Sternen aufblicken, beginnt der unpersönliche Chor ihr Geschick zu beklagen: immer habe die Liebe Leiden zum Gefolge. Dieser Pessimismus kann aber die Liebenden nicht beirren. Damon erklärt, daß die Liebe vom Himmel komme und alle ihre Qualen keine Leiden seien; Clori bestärkt, daß die seeleneinigende Kraft in den Sternen wohne und die andern müssen ihnen im Schlußmadrigal beistimmen.

Von dem marinisch süßlichen Charakter der Bukolik, den wir in der Mehrzahl von Stradella's Kantaten treffen, ist auch die Musik dieser Accademien erfüllt. Neben Gebilden von innigem Ausdruck wie dem Gebet zu den Sternen im *Damon* finden sich solche, die in ihrer wohlgefälligen Glätte den Eindruck von Manierismus machen.

Von den Kantaten profanen Inhalts unterscheiden sich die besprochenen Werke nur dadurch, daß hier zu den kunstreichen mehrstimmigen Gesängen eine konzertierende Instrumentalmusik tritt, die in jenen überhaupt fehlt[2]). Wir werden später auf die Beschaffenheit derselben näher eingehen.

Ihrem Umfang nach stehen den Accademien die Serenaden (und »Operetten«) zunächst. Ihr Libretto behandelt in engerem Rahmen ähnliche Stoffe wie das *dramma in musica* oder dient — der knappen Form wegen besonders für Gelegenheitskompositionen geeignet — zur Verherrlichung fürstlicher Persönlichkeiten.

Die »leere Sinnbildlichkeit« solcher Festopern[3]) und »die prunkenden daran geknüpften Weissagungen lagen im Geschmacke der Zeit«[4]) und

1) Ein Römer. — Ademollo kennt von ihm zwei Libretti von 1674: *La musica seria* und *la musica familiare*. — (*I teatri di Roma*, p. 147).

2) In der Mitte stehen die wenigen Kantaten, die wohl eine Instrumentalbegleitung, aber nur eine Personenzahl von höchstens drei aufweisen; zu ihnen gehört die von Chrysander edierte *Serenata a 3 con Strumenti*. (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken, III, Leipzig 1888.)

3) Draghi mußte dem Wiener Hofe außer zahlreichen »Licenzen« eine Unmenge Serenaten zu Familienfesten liefern. (Vgl. Köchel, Fux S. 44). Zwei derselben beschreibt uns Winterfeld, allegorisch — politische Festopern am kais. Hofe zu Wien.

4) Winterfeld, (a. a. O.), S. 10.

sind charakteristisch für die Eitelkeit der Fürsten, denen es schmeicheln konnte, auf der Bühne unter die Götter versetzt zu werden oder deren Huldigung entgegenzunehmen.

Daß aber die künstlerische Schöpfungskraft unter diesem Joche geschwächt war, macht uns ein Blick auf die beiden *Circe*-Dramen und das *Barcheggio* begreiflich.

Die Operetta *Circe* (A)

beginnt mit einer lyrischen Betrachtung der drei Personen (Circes Schatten, Zeffiro und Algido) über die Wunder des April. Auch auf seine schlimme Seite, den vielen Regen, wird hingewiesen und die Wolken werden mit den Sorgen der Menschen verglichen. Circe, die den andern — ein Schatten vergangener Zeiten — überallhin folgt, bittet jene, sie an's Grab ihres Sohnes Telegonos zu geleiten. Die aber fordern sie auf, das Altertum zu vergessen und weisen sie auf den Frühling der modernen Zeit. Als Seele des erblühenden Zeitalters wird das toskanische Herrscherhaus genannt, dem sie alle Tribut entrichten wollen: Zeffiro, der Windgott, will Blumen herbeitragen, Algido, der Flußgott, Edelsteine aus seinem Reiche; Circe kann als Schatten nur ein geistiges Geschenk darbringen: Preis und Glückverheißung.

In überaus schwülstigen Vergleichen scheint die Dichtung — zweifellos für ein Familienfest verfaßt — auf aktuelle Ereignisse und Taten des toskanischen Hauses anzuspielen.

Die gleichen Vorgänge in ganz neuer Fassung bringt die Dichtung der *Circe* (B), die wie die vorhergehende von einem Filippo Apolloni[1]) stammt. Immerhin zeigt dies zweite Stück etwas mehr dramatische Bewegtheit als das erste. Das Auftreten Zeffiros, der sich im Echo auf die Fragen der Circe zu erkennen gibt, ist doch einigermaßen bühnenwirksam. Wiederum bringen die drei Personen Tribut aus ihren Reichen herbei; diesmal gilt er einem »Leopold von Toskana«, — nach Catelani's Vermutung dem Cardinal Leopold von Medici. Wie aus den Worten der Circe hervorgeht, die ihm eine glorreiche Zukunft im Vatikan verheißt, scheint das Stück zu seiner Kardinalsweihe verfaßt zu sein — 1667.

Auch die Musik zeigt in dem zweiten Werke zuweilen einen frischeren Zug. Doch ist der Stil hier wie dort der gleiche — der pseudodramatische, wie er in den Kantaten herrscht: ein- und mehrstimmige Gesänge durch Rezitative verbunden »ohne andere Charakteristik als die allgemeine des in den gesprochenen Worten ausgesprochenen Gefühls«[2]); die kalte Allegorie, »das Personifizieren allgemeiner Begriffe«, konnte doch »eine wesenhafte, lebendige Gestalt« niemals entstehen lassen. Während der

1) Catelani denkt an den Dichter der Dori. Vielleicht aber ist es der Kardinal Chigi, der unter dem Namen Apollonio dichtete (*Astiage*, 1673 im Tor di Nona, Musik von einem incerto autore. Ademollo, *I teatri di Roma*, p. 144. Es sprächen dafür die Beziehungen der Dichtung auf den Vatikan.

2) Winterfeld, a. a. O., S. 10.



Gesang auch in mehrstimmigen Stücken eine virtuosische Neigung verrät, entspricht die Orchesterbehandlung derjenigen in den vier Opern.

Stammen die beiden Circen offenbar aus Stradella's frühester Schaffensperiode, der dem Stile nach auch die Oratorien *Edita* und *Esther* angehören, so bedeutet die *Invenzione per un Barcheggio* — den Angaben der Partitur gemäß [1]) »*ultima compositione*« — den Abschluß seiner Tätigkeit auf dem Gebiete des Musikdramas. Das *Barcheggio*, dessen Name, wie Catelani bemerkt, eine Aufführung auf schwimmenden Barken besagen will, ist ein Festspiel zur Hochzeitsfeier eines Carlo Spinola mit Paola Brignole, der Sprossen von zwei berühmten Genueser Adelsgeschlechtern.

Neptun, der mit seinem Wasserreiche ein Charakteristikum der dekorativen Barockkunst ist, muß samt seinem Elemente zur Verherrlichung des Festes beitragen. Daß er und seine Gemahlin sich aber nicht ohne weiteres bei jedem Sterblichen zu Gratulanten herbeilassen, bildet den Konflikt des Stückes.

Zu Beginn fordert er die Nymphen des Meeres auf, ihm und Anfitrite zuzujubeln, denn es gäbe kein glücklicheres und mächtigeres Ehepaar. Nachdem er sich von ihr verabschiedet, kommt Proteus angeschwommen und fordert die Meerbewohner zu einer Hochzeitsfeier auf. Der verwunderten Anfitrite erklärt er, daß zwei Sterbliche das Jubelpaar seien, und meint — unbeirrt durch ihren Zorn, auch sie werde mit einstimmen, wenn sie dieselben kennen lerne. Zweiter Teil. Neptun sucht seine Gattin und ist vor Ungeduld sehr schlechter Laune. Endlich naht sie und beklagt sich über die beleidigende Zumutung des Proteus, der sich wieder in irgendeiner Gestalt aus dem Staube gemacht habe. Neptun aber beteuert, daß jener seinem Zorne nicht entgehen solle — und dies mit besonderem Eifer, da ihn die Gemahlin an seiner schwachen Seite faßt und an seine Allmacht appelliert. Er stellt den kühnen Beleidiger zur Rede; doch als ihm Proteus erklärt, wer die hohen Brautleute seien, ändert sich für ihn die Sache wesentlich. Er überzeugt seine Gattin, daß Sprößlinge so hoher Geschlechter, die wie jene Ruhm und Macht auf seinen Meeren erlangten, wohl der höchsten Ehrung würdig seien. So vereinigen sich am Schlusse alle drei zum Preis des Hochzeitspaares.

Die große Fertigkeit in lichten wohlgefälligen Farben ohne viel Schatten und ohne große Sorge um den Inhalt der Dichtung wohlgebaute musikalische Gebilde voll flüssiger Melodik hervorzubringen, sie kennzeichnet, wie schon erwähnt eine große Zahl von Stradella's Kantaten. In den Oratorien wirkt dieser manierierte Stil verstimmend neben dem wahrhaft Echten. Hier ist er wie nirgends am Platze. Niemals von ausgeprägtem Stimmungscharakter, immer wohlgefällig und glänzend täuscht das Flittergold der Töne über die Plattheiten der Dichtung hinweg. Das Schwimmen auf der Oberfläche charakterisiert auch die Musik. Für treffliche Sänger scheinen diese Partien geschrieben zu sein; nirgends aber entfaltet das Orchester bei Stradella solchen Pomp als in den beiden Sinfonien, den Zwischenspielen und den Accompagnements. Auch sind instrumentale Mittel zur Charakterisierung benützt, wovon noch die Rede sein wird.

---

1) Vgl. S. 9.

Von allen bislang besprochenen Stücken steht keines dem *dramma in musica* so nahe wie der *Schiavo liberato.* Die Bezeichnung Serenata drückt in erster Linie die kleineren Verhältnisse des Werkes aus; es hat nur zwei Akte und vier handelnde Personen (Armida [Sopran], Rinaldo [Contralt], Carlo [Tenor], Ubaldo [Baß]). Statt der bunten Folge effektvoller Szenen, worin die zeitgenössischen Librettisten das Wesen der Dramatik sahen, haben wir hier einen einheitlichen Fortgang mit viel lyrischen Fermaten.

Bei so bekannten Stoffen wie Tasso's Epos haben sich die Librettodichter jederzeit eine gewisse Vertrautheit des Publikums vorauszusetzen und sich daher in ihrer Bearbeitung um einen klaren Zusammenhang wenig zu kümmern erlaubt[1]).

Der 16. Gesang der *Gerusalemme liberata* erzählt, wie Gottfried, der Führer der Christen in einem Traume vom Geiste Hugo's beraten den Ritter Rinaldo vom Banne befreit. Carlo der Däne und Ubaldo werden ausgesandt, um nach ihm zu suchen. Nach langen Abenteuern finden ihn diese in dem Zaubergarten Armidas'.

Der erste Teil der Serenade[2]) zeigt uns Rinaldo, der hier von Rosenketten gefesselt als Sklave von Armida's Reizen die Tage tatenlos verträumt. Er liegt in ihren Armen und starrt sie an, da kommen die beiden Boten und bergen sich in einem Gebüsch, bis die Magierin von ihrem Geliebten Abschied nimmt, um sich ihren Orakelkünsten zu widmen.

Im zweiten Teil treten die beiden aus ihrem Versteck hervor. Carlo spricht den Ritter Armidens an und erinnert ihn an seinen Kriegerberuf. Wie aus tiefem Schlafe erwacht Rinaldo und erschrickt vor seinem eigenen Bilde, das ihm Ubaldo in seinem Schilde zeigt. Er zerreißt die Blumenketten und entschließt sich, mit jenen zu ziehen. Als die drei zum Ufer des Meeres fliehen wollen, stürzt Armida herbei. Zuerst fleht sie die Fremdlinge an, ihr nicht das höchste Gut zu rauben. Dann ruft sie vergeblich den Schutz ihrer Wächter, der Drachen und Schlangen an, die von jenen getötet worden sind. Auch die Rache des Meeres beschwört sie auf den Treulosen herab Das Schlußmadrigal aber spricht die objektive Betrachtung aus: so schmachvoll es sei, in Wollust zu schwelgen, um so ehrenvoller sei die Rückkehr zur Tugend.

Die Partitur zeigt ein ähnliches Bild wie *Damon* und die *Accademia d'amore.* Zahlreiche Ensembles, breitangelegte Formen und die konzertmäßige Orchesterbehandlung entsprechen dem intimeren Genre und weisen vermutlich auf eine spätere Schaffensperiode des Meisters hin, die mir durch einen solchen Stil gekennzeichnet scheint. Von der Honigsüße der Dichtung ist auch die Musik erfüllt. Doch ist die Nuancierung eine reichere als etwa im *Barcheggio.* Die Sprache der Gesandten und die Rachewut Armida's bringen kontrastierende Farben in das musikalische Gemälde.

Weisen die beiden Akademien und die vier Serenaden uns auf die mannigfaltigsten Gebiete hin, woraus die Libretti des Seicento ihre Stoffe entnahmen — wir finden da Allegorik, Bukolik, Mythologie im Dienste

1) Vgl. Goldschmidt, Studien etc., S. 65.

2) Der Dichter ist Sebastiano Baldini.

des Festspiels und das romantische Epos —, so bedeuten sie in musikalischer Beziehung ein Mittelding zwischen der Kantate und der Oper.

In den Kantatenkompositionen, die durch Carissimi zur höchsten Blüte gebracht wurden, übten die Tonsetzer ihre Hand im dramatischen Gesangsstil, viele Motive, die wir in der Oper ausgearbeitet sehen, finden wir dort in Skizzen vor. Der Ausbildung jenes Stils kam die Pflege dieses Genres sowohl in Beziehung auf den Ausdruck als auf die Form zugute. Die freie Verbindung von Rezitativ und Arioso machte innerhalb des engeren Rahmens das Streben nach Geschlossenheit lebendiger, was hier leichter zu lösen war als auf den weiten Feldern der Oper. Der Freiheit des Ausdrucks war vor allem die Beschaffenheit des Publikums von Wichtigkeit, das wie bei unsrer Kammermusik aus einem auserlesenen Kreise von Kennern bestand. Hier konnte der Komponist mit zarteren Mitteln wirken, hier durfte er Neues und Kühnes wagen[1]) — ich denke etwa an Stradella's *Seneca svenato*[2]). Allerdings fehlt auch bei diesem Publikum das Interesse nicht an den virtuosen Leistungen der Sänger, und auch jenes intime Kunstgenre blieb nicht rein von den Anzeichen ihrer Gewaltherrschaft.

Alle diese Züge finden wir in den besprochenen Werken wieder. Die subtile Behandlung des Orchesters, das hier hinzutritt, entspricht der Tendenz des Genres. Ihre dramatische Gestalt aber unterscheidet sich von derjenigen der Oper dadurch, daß anstatt auf wechselvolle Szenen das Hauptgewicht auf lyrische Ruhepunkte gelegt ist. Den Mangel volkstümlicher Szenen teilen sie mit dem Oratorium, dessen ganze Anlage der ihren sehr ähnlich ist.

In der Oper nun werden wir von den Oratorien vorzugsweise mit dem Ausdruck tiefer seelischer Erlebnisse erfüllte Gebilde, von den Kantaten jene gefälligen leichtfertigen Weisen wiederfinden. Dazu kommt hier aber ein neuer Faktor: das Volkstümliche. Auf seinen unmittelbaren Entäußerungen und der von ihm beeinflußten Gestaltungsweise werden wir in den folgenden Werken in gesteigerter Reihenfolge die eigenartigen Vorzüge derselben gegenüber den übrigen dramatischen Kompositionen Stradella's erkennen.

I. *L'Oratio Cocle sul ponte.*

Dramma in 3 Atti.

Elisa (Gattin Oratio's)	Sopran	Floro	Sopran
Vitellia (ihre Tochter)	»	Oratio	Contralt
Valeria (Tochter Pubblicola's, Braut Mutio's)	»	Porsenna	Tenor
Porfiria (ihre Amme)	»	Tarquinio	Baß
Ismeno (Offizier der Etrusker) .	»	Pubblicola	»
Mutio	»	Milo (römischer Soldat) . . .	»

1) Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 2. S. 35.
2) Liceo mus. Bologna.

Oratio's Sieg kann die Römer nur unvollkommen freuen; denn die Tochter des Konsuls Pubblicola, zugleich Mutio's Braut und die Gattin Oratio's mit ihrer Tochter befinden sich kriegsgefangen im Lager des Etruskerkönigs Porsenna. Erfolglose Befreiungsversuche von seiten Mutio's und Oratio's wechseln ab mit ebensolchen Verführungsversuchen durch Porsenna und seine Offiziere. Mutio läßt seinem mißglückten Attentat auf Porsenna noch ein größeres Beispiel von Vaterlandsliebe folgen: Da Porsenna Frieden schließen will, wenn Valeria seinen Anträgen Gehör schenke, sucht Mutio seine eigene Braut dazu zu überreden, jedoch vergeblich. Valeria flieht zu den Ihren, wird aber vom Vater und vom Bräutigam ins feindliche Lager zurückgeschickt. Am Schlusse gibt Porsenna in Bewunderung der Charaktergröße der Römer die Gefangenen zurück, darunter Valeria, die ihm schon vom Konsul als Friedenspfand zuerkannt worden war. Auch Elisa, die in der Notwehr den Bedränger ihrer Ehre erstochen hat, wird vom König begnadigt und kehrt in die Arme ihres Gatten zurück.

Der Inhalt des Stücks entspricht demjenigen des *Mutio Scaevola* von Minato, (der von Cavalli komponiert 1665 im S. Salvadore zu Venedig aufgeführt wurde), wie ihn Kretzschmar erzählt[1]). Sollte das Buch mit diesem identisch sein?[2]) Aus seinen dreimal zwanzig Szenen gewinnen wir ein Bild von jenen Staats- und Galantrieaktionen, wie sie seit der *Incoronazione* in Venedig im Schwunge waren und das Repertoire einzelner Theater beherrschten[3]).

Der Ansicht Rolland's[4]), der in solchen mit Vaterlandsliebe und Edelmut parfumierten Liebeshelden ein Aufflackern nationaler Gefühle bemerken will, kann ich nicht beistimmen. Mir scheint vielmehr, als ob es gerade die *cosa strana*, das in jenem Zeitalter Unbegreifliche, Vorsintflutliche solcher Affekte gewesen sei, was das venezianische Publikum an diesen Historien fesseln mochte, wie ja überhaupt sein verderbter Geschmack das Staunen vor dem Unerhörten der Lust des Sichselbsterlebens im wahren Kunstwerk vorzog[5]).

Warum das Drama *Oratio* heißt, ist mir nicht klar geworden; vielleicht zum Unterschied von Cavalli's *Mutio Scaevola*, vielleicht auch um dem Publikum eine Überraschung zu bereiten, wenn schon in der vierten Szene ein andrer als Hauptheld des Stückes erscheint. Denn Oratio hat schon nach der ersten Szene seine Schuldigkeit getan. Oder sollten seine

---

1) Die venezianische Oper, a. a. O.

2) Nach Ademollo (a. a. O.) wurde 1695 im Tor di Nona zu Rom ein *Mutio Scaevola* aufgeführt, dessen Libretto eine Widmung an Donna Lorenza della Cerda Colonna trägt. (Str. hatte Beziehungen zu den Colonna: die Kantate *Ecco Amore* ist zu einer Hochzeit im Hause C. komponiert.) A. vermutet, es sei das gleiche Libretto, das Cavalli benützt hat; — »*ma la musica*«?

3) Das von San Giovanni e Paolo S. Galvani, *I teatri di Venezia nel sec. XVII*, (Ricordi, 1878).

4) *Histoire de l'Opéra en Europe* (Paris 1894), p. 181.

5) So verurteilt ein Zeitgenosse das Musikdrama, das nur erfunden sei »*per maggiormente lusingare il genio del Mondo amico di novità*«. . . . Crescimbeni, *Storia della Volgar Poesia* (1698), p. 71.

sonderbaren von Verliebtheit und Eifersucht diktierten Ausflüge ins feindliche Lager die Haupthandlung sein wollen? — Jedenfalls ist es Oratio, der die Schlußarie singt!

Der Konflikt in Elisa zwischen Gattentreue und Mutterliebe erscheint nur episodenhaft. Am meisten entwickelt ist eben der Charakter Mutio's, der entschlossen ist die geliebte Valeria dem Barbarenfürsten zu überlassen, um sein Vaterland zu retten. Sein Mordanschlag auf Porsenna ist wieder episodischer Natur. Der einzige Charakter, dessen Wandlung einer dramatischen Gestaltung fähig wäre, ist Porsenna. Doch auch die Größe seines moralischen Sieges über sich selbst wird beeinträchtigt durch seine schwächliche Verliebtheit, wenn er nach der Flucht Valeria's, die er doch erst vor kurzer Zeit kennen gelernt hat, ohne alle Selbstbeherrschung den Tod ersehnt und von nichts mehr wissen will.

Nicht auf eine innere dramatische Entwicklung kam es den venezianischen Operndichtern an, sondern auf die Aneinanderreihung vieler fesselnder spannender Szenen; sie waren alle »Episodenmänner«[1]).

Das niedere Niveau eines Geschmackes, der durch die große Zahl von Verführungsversuchen charakterisiert ist (Catelani bemerkt: *poesia scellerata*), kann auch durch die Absicht, dadurch die Etrusker im Gegensatz zu den edlen galanten Römern als rohe Barbaren zu schildern nicht gehoben erscheinen.

Auch die Musik vermag diesem bunten Szenengewirre kaum eine einheitliche Gestalt zu verleihen. Sie verzichtet noch darauf die einzelnen Gestalten durch eine durchgeführte Charakterisierung aus dem Chaos zu sondern, so daß der Eindruck eines unorganischen Nebeneinander bestehen bleibt. Nur vereinzelt finden sich Ansätze zu einer individuellen Charakteristik in Momenten gesteigerter Erregung. Dann werden auch die Formen durchbrochen, die hier in kleineren Verhältnissen schon die Abrundung von Stradella's späteren Werken zeigen. Der Monolog Porsenna's (II. Akt, 19), der von dem Ausdruck der Rachsucht beim Gedanken an die geliebte Valeria plötzlich zu zarten Tönen übergeht, erinnert an die freie dramatische Formengebung der Venezianer, insbesondere Cesti's. Aber selten hält sich der Komponist an individuelle Züge; öfter verschwimmt seine Zeichnung unter dem Schleier einer oberflächlichen Anmut. Gleichwohl ist der Ausdruck bei Elisa meist pathetischer als bei Valeria; so in ihrer Klage im zweiten Akt. Volkstümlich heitere Töne sind durch die Soldaten Milo und Porfiria, Valeria's Amme, noch in beschränktem Maße vertreten. Eine originelle Gegenüberstellung solcher und seriöser bringt die letzte Szene des ersten Aktes.

---

1) Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea.* Vierteljahrsschrift f. M., 1894, S. 491.

Einen Hauch antiken Heldengeistes würde man in der Musik des Oratio vergeblich suchen. Auch die drei Sinfonien entbehren gänzlich des feierlichen Tones, der in denen der früheren Venezianer noch die klassische Tendenz aufrecht erhielt[1]. Sie gefallen sich in leichtfüßigen Tanzrhythmen.

Das Bild der Partitur gleicht dem der meisten zeitgenössischen. In den Sinfonien, Ritornells und in einer Anzahl von Arien ist das Spiel der Instrumente ausführlicher vorgezeichnet, indem zum Continuo zwei Systeme Violinen hinzutreten.

II. *Corispero.*

Dramma. Atti due.

Personen:

Almestilla (Tochter Armondo's)	Sopran	Crudarte (Feldherr) . . .	Tenor
Corispero (Astrolog des Königs)	»	Golone (Diener)	»
Clorimira (Prinzessin)	Mezzosopran	Armondo (König)	Baß
Tradonte (Offizier)	Contralt	Lustrino (Diener)	»
Nubesta (Clorimira's Amme) . .	»	Cosmiro (Offizier)	»

Chor der Soldaten (zu vier Stimmen) Chor des Volkes (zu vier Stimmen).

Nach dem letzten Wunsche des ermordeten Königs erhält seine Tochter die Krone nur unter der Bedingung, daß sie Crudarte's Gattin wird; andernfalls sollten ihre Rechte auf Clorimira übergehen. Corispero, der von der Prinzessin Clorimira geliebt wird, hat sein Herz an die Königstochter verloren ohne Hoffnung auf Gegenliebe zu haben, wie er aus den Sternen zu lesen glaubt. Diese aber liebt auch ihn im stillen und weigert sich, das verhaßte Bündnis mit Crudate einzugehen. Durch die Entdeckung von Edelsteinen, mit denen der König einst Crudarte beschenkt hatte, in den Taschen des Mörders stellt sich heraus, daß dieser von Crudarte gedungen war, wodurch das Testament des Königs hinfällig wird. Crudarte, der sich schon als Herrscher gebärdet, will den Corispero, den er beim Rendez-vous mit Almestilla belauscht hat, hinrichten lassen. Das Volk aber, von seinem Verrate durch Tradonte unterrichtet, schleppt an Corispero's Stelle den Crudarte zur Hinrichtung und proklamiert jenen zum König von Rhodos.

Von wem die Dichtung herrührt, und aus welchen Quellen ihr Stoff geschöpft wurde, konnte nicht ermittelt werden. Name, Örtlichkeit und der romantische Charakter weisen auf das Bereich der von Spanien beeinflußten *comedia* hin, dessen Grenzen sich durch das Herkommen weit über die der ursprünglichen Bedeutung von »Komödie« ausgedehnt hatten.

Der Konflikt, der den letzten Willen des Königs den Neigungen seiner Tochter entgegenstellt, ist schablonenmäßig[2] und nicht geeignet eine interessante seelische Entwicklung in Almestilla herbeizuführen, die

1) Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea.* Vierteljahrsschrift f. M., 1894, S. 496.

2) Vgl. Neisser, *Servio Tullio*, Leipzig 1902, S. 15f.

unser Miterleben in höherem Grade beanspruchen könnte. Der barmherzige Zufall muß wie so oft mit der Entdeckung des Verrats die Lösung bewirken. Immerhin ist ein einheitlicher Faden der Handlung festgehalten im Gegensatz zu den seriösen Opern historischen Inhalts, die sich wie der *Oratio* zumeist in einer Mannigfaltigkeit von Episoden verlieren.

Der einzige erschöpfend gezeichnete Charakter ist Almestilla, wenn auch die durch das Milieu bedingte Konvention ihre Züge empfindlich beeinträchtigt. Corispero zeigt wenig Eigenschaften eines dramatischen Helden — von seiner Sopranstimme abgesehen. Von Aktivität ist in seinem Verhalten wenig zu bemerken, da er sein Schicksal den Sternen anvertraut. Crudarte wird gegen ihn als der Bösewicht ausgespielt und mit den schwärzesten Farben gemalt. Tradonte ist wie Crudarte durch den Namen gekennzeichnet.

Wie in fast allen venezianischen Opernlibretti eignet den Dienergestalten noch am meisten Fleisch und Blut; stammen sie doch vom *servo ridicolo* der volkstümlichen Stegreifkomödie ab. Lustrino und Golone sind liebe Kerle, die sich wohl über ihre Herrschaft lustig machen, ihr jedoch treu ergeben sind. Auch die Königin hat sie gern und hört auf ihre Scherze.

Die gesunde materialistische Lebensauffassung dieser Leute aus dem Volke bildet einen mitunter wohltuenden Gegensatz zu den übertriebenen Affekten der Hauptpersonen. Die Diener können es nicht verstehen, daß die Königin um eines Mannes willen soviel Ungemach erdulde, wo ja genug zu haben wären; sie solle doch beide Liebhaber erhören! Die Amme besitzt noch nicht jenen verletzenden Zynismus ihrer neapolitanischen Anverwandten. Die Männer beurteilt sie natürlich nach dem Golde; denn: »*virtu senza ricchezza non s'apprezza*«. In diesem Sinne will sie Clorimira an Crudarte verkuppeln und ihr den Corispero ausreden. Sie selbst mag trotz ihrer grauen Haare noch nicht der Liebe entsagen, muß jedoch für die eigentümlichen Liebkosungen ihres Lustrino ein dickes Fell haben.

In Almestilla bot die Dichtung dem Komponisten eine Gestalt, die zu musikalischer Charakterisierung aufforderte. Ihr Leiden gelangt in edlen Weisen zum Ausdruck. Doch gewann ich aus ihnen den Eindruck, als mangle der sonstige Reichtum und die Kraft von Stradella's Erfindung, weshalb ich annehme, daß diese Oper eines seiner frühesten Werke ist. Mit groben Zügen ist Crudarte gezeichnet; scharf rhythmisierte Bewegungen geben seine Wut und Rachsucht wieder. Auch bei den übrigen Personen, — die Partie des *primo uomo* nicht ausgenommen, — beschränkt sich der musikalische Ausdruck auf die allgemeinsten Züge und meist tritt eine äußerliche Anmut an die Stelle echten inneren Erlebens.

Nur im Verein mit Almestilla ist Corispero's Sprache, wenn beide füreinander zu sterben wünschen, von einem höhern weihevollen Pathos erfüllt (im Duett: *Addio mio ben* II, 20).

Der volkstümliche Stil nimmt in zahlreichen Liedchen und mehrstimmigen Gesangsstückchen einen größeren Raum ein als in dem vorhergehenden Werke. Ein frischer Zug natürlicher Melodik und Rhythmik geht durch sie hindurch, sowohl wenn sie dem gewöhnlichen Gassenhauer nahestehen als wenn sie durch kunstvolle Gestaltung veredelt sind.

Am Schlusse sind Chöre zu dramatischer Wirkung verwendet. Wir werden aus den spannenden Vorgängen im Palast herausgerissen und auf den Platz vor demselben versetzt. Volksmassen wogen auf und ab und rufen *viva*; dazwischen schreien die Soldaten *mora* — beides in einfachen Dreiklangsfolgen. Die erklärende Lösung dieses Widerspruchs geschieht durch Golone: »*eviva re Corispero, mora Crudarte*«. Ungeschickterweise wird dieser Schlußeffekt zerstört durch ein angehängtes Duett der beiden Diener: *Allegrezze.*

Zu bemerken ist noch, daß ausnahmsweise jedem der beiden Akte in dieser Oper die Sinfonia fehlt.

III. *Floridoro*

(oder *Moro per Amore*)[1].

Atti tre.

Personen:

Eurinda (Königin von Sizilien)	Sopran
Lucinda (Prinzessin an ihrem Hofe)	»
Fiorino (Diener Floridoro's)	»
Floridoro (Sohn des Königs von Cypern) unter dem Namen Feraspe	Contralt
Lindora (Eurinda's Amme)	»
Filandro (Gesandter des Königs von Neapel)	Tenor
Rodrigo (Kanzler von Sizilien)	Baß.

I. Akt. Trotz eindringlichen Zuredens von seiten des Kanzlers Rodrigo und der Amme Lindora kann sich die verwaiste Königstochter zu keiner Heirat entschließen. Filandro wirbt wiederholt für seinen Herrn, den König von Neapel, um ihre Hand und wird jedesmal abgewiesen. Als Mohrensklave Filandro's verkleidet ist Floridoro unter dem Namen Feraspe an den sizilianischen Königshof gekommen, der mit seinem väterlichen Reiche in Fehde liegt, um in der Nähe Eurinda's, der Herrin seines Herzens weilen zu dürfen. Zu diesem Zwecke sucht er sich die Gunst der Amme zu erwerben und läßt sich mit ihr auf einen Flirt ein. Dabei wird er von der Königin beobachtet und der alten Amme zuliebe von Filandro für ihre Dienste ausgebeten.

II. Akt. Die Königin hat sich in den Mohren verliebt, weist aber eingedenk ihrer Würde seine Liebeserklärung zurück. Aber zu Fiorino's Kummer hat auch Lindora dem Mohren ihr Herz geschenkt und Lucinda das ihre zum Schaden Filandro's, der

4) Titel der Wiener Partitur; Prosniz führt beide Titel irrtümlich als die von zwei verschiedenen Opern an. (Compendium d. Musikgeschichte II, Wien 1900, S. 55.)

sie glühend liebt. Da die Prinzessin ihre junge Liebe nicht erwidert sieht, will sie in Eifersucht auch Eurinda ihr Glück nicht gönnen. Sie übergibt dem Sklaven einen Brief, den er angeblich auf Befehl der Königin dem Rodrigo ins ferne Lager zu überbringen habe, wo man das Nahen der feindlichen Flotte der Cyperer erwartet. So gelingt es ihr, den Mohren aus Eurinda's Nähe fortzuschaffen.

III. Akt. Rodrigo meldet, daß der Mohr unterwegs von den Feinden gefangen worden sei. Die drei liebenden Frauen beklagen ihren Verlust. Bald vertröstet sich jedoch Lindora mit Fiorino, der im Begriffe war, seinem Herrn zu den Cyprern zu folgen, aber dabei von den Sizilianern zurückgehalten worden ist. Er entdeckt das Geheimnis Floridoro's: Bald werde derselbe an der Spitze seines Heeres in Messina einziehen. Kaum gesagt, tritt dies schon ein, und drei glückliche Paare sind das Endresultat.

Im Katalog der Wiener Hofbibliothek ist als wahrscheinlicher Autor des *Moro per Amore* Flavio Orsini angeführt. Sollte es Stradella's Oper sein, die unter diesem Namen nach Ademollo's[1]) Angabe 1696 im Teatro Capranica zu Rom aufgeführt wurde? Auch hier ist Flavio Orsini[2]) als Dichter genannt, während der Komponist *incerto* sei. Eine solche Annahme wird noch bestärkt, wenn wir die betreffenden Notizen mit denjenigen der *Scaevola*-Aufführung vergleichen, die im gleichen Theater ein Jahr vorher (ebenfalls ohne Angabe des Komponisten) stattfand. Jedenfalls ist das von Wotquenne angeführte Textbuch *Floridoro*, wie Catelani versichert, gänzlich verschieden von dem Stradella's.

Floridoro ist zweifellos eine reizvollere Dichtung als *Corisporo*. Mit mehr Recht als jenes Stück können wir sie eine Komödie nennen. Wiederum scheint der Stoff aus dem Reiche der Novelle geschöpft zu sein; diesmal ist der Vorgang aber wirklich ein komischer: die stolze Königin, die gerne ihre Freiheit pries und einem König ihre Hand verweigerte, sehen wir plötzlich in Liebe zu einem verachteten Mohrensklaven entbrannt. Mit einem Male schwindet ihre erhabene Würde dahin; sie muß sich von ihrer Amme verspotten lassen, wie sie diese vorher selbst verspottet hat, als sie Lindora in den niedrigen Sklaven verliebt sah. Der Widerstreit in Eurinda zwischen ihrem hohen Standesbewußtsein und ihrer naiven Verliebtheit, wenn sie Feraspe von Liebe zu schweigen befiehlt und doch nicht stark genug ist ihn fortzuschicken, erhält fortgesetzt die Komik wach. Auch der Rest von Größe, den sie sich für ihre Umgebung aus Scham durch Ausreden zu wahren gewußt, fällt; als sie sich beim Verluste des Liebsten nicht mehr beherrschen kann und in lautes Klagen ausbricht.

Am Schlusse erfährt der tiefe Schmerz der Königin eine Wendung zur Freude, als der geraubte Sklave in fürstlichem Glanze zurückkehrt, um ihr Gatte zu sein. Es ist diese Lösung, in der sich ein vorher Ver-

1) a. a. O.

2) Wahrscheinlich Flavio Orsini, Duca di Bracciano, dem Bernabei ein *Concerto Madrigalesco* (Bologna 1669) gewidmet hat. (Vogel, Bibliographie X.)

kleideter in seiner wahren Gestalt zu erkennen gibt, eine jener dramatischen Wendungen, die in hundert Komödien des Seicento 99mal wiederkehren. Wohl keines dieser Rezepte hat zu so viel unsinnigen Variationen der Motivierung Anlaß gegeben, als das der Verkleidung, das im Grunde nichts als eine neue Inkarnation der dem italienischen Volke eigenen Freude an Vermummung bedeutet, dieser ursprünglichsten aller schauspielerischen Betätigungen — also je ein neues Schauspiel innerhalb der Welt des Schauspiels[1]).

Im *Floridoro* ist dieser so abgenützte Vorwurf immerhin noch auf ziemlich originelle Weise verwendet, und seine Motivierung ist vernünftiger als in vielen anderen Stücken. Zu einer ferneren Schönen, die sie nur aus Gerüchten kannten, in Liebe zu entbrennen, war eine alte Gepflogenheit der italienischen Novellenhelden[2]). Floridoro, dem es so ergangen, ist der Sohn von Siziliens feindlichem König und hat als solcher keine Aussicht, je das Ziel seiner Wünsche zu erreichen. Er muß zur Verkleidung greifen und weiß als *moro per Amore* als Diener Filandro's in die Nähe des geliebten Wesens zu kommen. Auch die Erkennung ist nicht ungeschickt herbeigeführt, indem der gefangene Bote zuerst von seinen Landsleuten erkannt und mit dem Oberbefehl des Heeres betraut wird. Jetzt kann er als Fürst von der Schönen, die er sich als Knecht erobert, Besitz ergreifen.

Während die Hauptpersonen Eurinda und Feraspe durch gründlichere Charakterzeichnung hervorgehoben sind, ist das zweite Paar Filandro — Lucinda oberflächlicher behandelt und entbehrt fast gänzlich eines originellen Zuges. Die Anerbietungen, welche die Prinzessin dem Mohrendiener macht, wenn sie ihn um seine Gegenliebe bestürmt, scheinen die Grenzen mädchenhafter Zucht zu vergessen und sind wieder charakteristisch für den Geist des Seicento.

Das Dienervolk besteht aus bekannten Typen, die hier enger in die Handlung verwoben sind schon durch den Umstand, daß Floridoro in seiner Verkleidung zu ihnen gehört. So ist es möglich, daß sich die alte Amme Lindora, die natürlich die hagestolzen Grundsätze Eurinda's aufs schärfste verurteilt, in die Hauptperson verliebt und sie mit Liebesanträgen bedrängt. Von Fiorino, dem getreuen Pagen, der seinem Herrn von Cypern aus gefolgt ist, wird sie verlacht ob dieser seltsamen Neigung; denn er weiß ja am besten, wie wenig Aussichten sie hier hat. Er selbst will sich nicht mit Amor einlassen und nichts von grauen Haaren wissen.

---

1) So nennt Andreini eines seiner Werke *Le due comedie in comedia.* Klein Geschichte des Dramas, V. (S. 664.)

2) Dem *Ciro* des *Sorrentino* (Ven. 1654) liegt nach Belloni (*Storia lett. d'Italia*, VII, Seicento Milano) eine ähnliche Fabel zugrunde: *Elmera, sorella d'Arpago innamoratasi di Ciro per fama, va in Persia travestita da uomo*, p. 327.

Als aber Lindora nach dem Verlust des Mohren schnell bereit ist, sich mit ihm zu begnügen:

è, giudizio prudente
ed assai ben scaltro
nella perdita d'un
trovarne un altro

und ihm seine treulose Flucht verzeiht, läßt er sich gern auf ihre Liebeleien ein.

Der Reichtum dieser Dichtung an lyrischen Stimmungen hat den Komponisten zu einer großen Zahl von Arien angeregt, die an Tiefe des Ausdrucks zu seinen edelsten Schöpfungen gehören. Vorzugsweise ist es Eurinda's seelisches Erleben, das er in ihnen verklärte: zuerst ihre übermütige Freude an der Freiheit, dann das plötzliche Erwachen liebender Gefühle voll Zartheit und Innigkeit und endlich Schmerz und Verzweiflung über den Verlust des Geliebten. Zuweilen blickt allerdings auch hier das immersüße Lächeln durch, das unter der Anmut die Wogen der Gefühle verbirgt.

Viel kürzer kam die Partie Feraspe's weg, wenn auch sie manches Schöne enthält (II, 4, 8). Filandro, der heißblütige Jüngling macht seinen Erregungen in heftig bewegten Koloraturen Luft. Die Rachsucht Lucinda's ist durch eine stereotype Baßfigur charakterisiert, wie wir sie bei Stradella häufig finden.

Neben den vielen Arien seriöser Gattung, — sechzehn, mehr als in jeder andern Oper sind mit Begleitung der zwei obligaten Violinen geschrieben, — ist auch der leichtfüßige Stil in unsern Arietten und Duetten vertreten — meist dem Charakter der Personen angemessen. Gefällig sind die Weisen des heiteren Pagen, auch wenn er sich über sein Los beklagt. Lindora nähert sich in ihren übermütigen Arietten dem volkstümlichen Tone. Der sorglose Frohsinn der Beiden gipfelt in dem Duett des letzten Aktes. Den Schluß der Oper bildet ein vornehm gehaltenes Terzett, worin sich Rodrigo zu den zwei Hauptpersonen gesellt.

IV. *Il Trespolo Tutore*

(ovv. *Amore è veleno e medicina degl' inteletti.*)

Poesia del Dottor Giambattista Ricciardi.

Atti tre.

Personen:

Trespolo, ein tölpischer Vormund	Bass
Artemisia, sein zu ihm in Liebe entbranntes Mündel	Sopran
Nino, ihr Liebhaber	Contralt
Ciro, dessen Bruder, ebenfalls Liebhaber der Artemisia	Sopran
Simona, ihre tölpische alte Amme	Tenor
Despina, deren schlaue Tochter	Sopran.

I. Akt. Despina wird von ihrem Padrone Nino gebeten, Trespolo's Liebe zum Scheine zu erwidern; durch ihre Hilfe will er den verliebten Alten für seine Absichten gewinnen. — Der verrückte Ciro schleicht sich lüstern an die Seite der schlafenden Artemisia, wird aber von ihrem Vormund überrascht und unter heftigem Wortwechsel verjagt. Trespolo fragt sein Mündel, ob es noch immer niemand zu seinem Gatten ausersehen habe; es solle den bekommen, den es wünsche. Schüchtern gesteht Artemisia, sie habe den gewählt, der ihr zunächst steht, und flüchtet sich ins Haus. Bestürzt sieht Trespolo den Ciro kommen und hält ihn für Artemisia's Auserwählten. Da er jedoch Wort halten will, bespricht er sich mit ihm und ruft Artemisia herbei. Die aber schickt den abscheulichen Narren entsetzt fort. — Dem neuerdings fragenden Vormund wagt Artemisia wieder nicht ihre Liebe zu gestehen; sie will ihm jetzt einen Brief diktieren, aus dem er ihre Wünsche erkennen solle. Trespolo schreibt gedankenlos die ganze Liebeserklärung nieder und hält schließlich Artemisia's Ausruf beim Eintritt Nino's: *Ah, Nino impertinente* für die Adresse. Er übergibt dem Erstaunten das seltsame Schriftstück, während sein Mündel wieder Reißaus genommen hat.

II. Akt. Trespolo wirbt um Despina, die nur mehr an der Einwilligung ihres Padrone zu zweifeln scheint. Sie übergibt dem Alten Nino's Antwort an Artemisia. Mit Nino kommt er dann überein, daß jener Artemisia zur Frau bekommen solle, wenn derselbe ihm Despina überlasse. Artemisia hört diesem Handel vom Fenster zu und klagt, daß ihr geliebter Vormund sein Herz einer andern geschenkt habe. Als dieser ihr Nino's Brief übergibt, zerreißt sie ihn; denn sie lasse sich nicht verkaufen. Vom Fenster aus verlacht sie drauf den jammernden Nino. Der verschmähte Liebhaber warnt seinen Bruder Ciro, der durch die Liebe vollkommen von seiner Narrheit geheilt ist, vor der bösen Zauberin. — Artemisia versucht aufs neue dem Vormund begreiflich zu machen, daß er ihr Auserwählter sei; sie will ihm das Bild ihres Liebsten zeigen — und gibt ihm einen Spiegel in die Hand. Er aber kann darin keinen Bräutigam entdecken, bis Simona ins Zimmer tritt und ihr Bild im Glase erscheint. Er zweifelt keinen Augenblick daran, Artemisia recht zu verstehen, und teilt ihre seltsamen Wünsche der verblüfften Alten mit.

III. Akt. Trespolo beseitigt Simona's Bedenken; sie solle Artemisia probeweise heiraten und dann dem Ciro überlassen. Artemisia erhält durch Simona die Versicherung, daß ihr Vormund sie diesmal verstanden habe und die Verlobung zum Abschluß bringen werde. Nino bringt seine Verzweiflung um den Verstand. Despina ist entschlossen, der Mutter zuliebe den alten Trespolo zu erhören[1]). Dieser bestellt sie nachts an die Hinterpforte seines Hauses, da er Artemisia seine Verehelichung geheim halten müsse. — Simona erkundigt sich bei Trespolo nach Artemisia's Mitgift. Die Beiden bemühen sich vergeblich, das lateinische Testament zu entziffern, bis Ciro kommt und ihnen hilft; dieser wundert sich über Simona's Interesse. — Despina verrät ihm dann ihre nächtliche Verabredung mit Trespolo. Er baut darauf den listigen Plan, an Despina's Stelle in Trespolo's Haus zu schleichen, um den lüsternen Alten zu entlarven. — Trespolo harrt der Stunde, wo Despina die Seine werden soll. — Ciro schleicht sich aus dem Schlafgemach, wo der kranke Bruder fiebernd phantasiert. — Im Hause Trespolo's rechtfertigt Ciro seinen späten Besuch, indem er das Geheimnis des Alten seinem Mündel verrät. Allein mit ihrem Vormund löscht Artemisia die Kerze aus und gesteht ihm endlich ihre Liebe. Trespolo ist aber ins Nebenzimmer gegangen um Licht zu holen, während der noch am Fenster lauschende Ciro die Liebeserklärung auf sich

3) Dieser Auftritt Despina's fehlt in dem für die Modeneser Aufführung bestimmten Textbuch.

bezieht. Er steigt herein und beide versprechen sich einander. Als der Alte mit dem Licht zurückkommt, nimmt Artemisia leichten Herzens die Folgen ihres Irrtums auf sich, und Trespolo erklärt sich einverstanden, da ihm Ciro Despina's Hand verspricht.

Das Libretto ist vom Dottore Giovanni Battista Ricciardi[1]) und nach Catelani ist die erste Ausgabe die 1679 in Bologna erschienen (bei Longhi)[2]), so daß die Oper nicht vor diesem Jahre komponiert sein kann. Diese Ausgabe entspricht von wenigen Änderungen[3]) abgesehen dem Text der Partitur. Eine andere trägt eine Widmung an Franz II. und ist für eine Aufführung der Oper 1686 im Teatro Fontanelli zu Modena bestimmt.

Il Trespolo Tutore ist eine echte opera buffa. Wir haben es hier nicht mehr mit jenem stereotypen Konglomerate aller möglichen literarischen Strömungen zu tun wie in der akademischen Komödie des Seicento. Nehmen da die volkstümlichen Elemente meist nur eine Nebenstellung ein und beschränkt sich die Komik in der Regel auf episodische Vorgänge, so ist die Handlung des *Trespolo* eine durchaus komische und ihr Milieu das des niederen Volkes. In seinen nahen Beziehungen zu der volkstümlichen Farcendichtung ist der *Trespolo* den *Podestà di Colognole*[4]) verwandt. Stradella folgte dem Beispiel Melani's, der zuerst die Fruchtbarkeit jener urwüchsigen Kunst für den neuen Musikstil erkannte, doch stieg er noch tiefer zum Volke herab.

Trespolo ist der tölpische Bauer, wie er in der Farce verspottet wurde. Aus seiner Tölpelhaftigkeit gehen die komischen Situationen hervor. Die ersten beiden Mißverständnisse können in ihrer espritvollen Darstellung ihre Wirkung nicht verfehlen. Bei der dritten Variation wächst die Tollheit ins Maßlose und der Dichter läßt hier die derbe Possenhaftigkeit der comedia dell' arte ungezügelt schalten, ohne die feineren Instinkte seines gänzlich verschiedenen Publikums zu berücksichtigen, das sich aus den feinstgebildeten Kreisen zusammensetzte.

Mit viel Humor ist der Charakter des Trespolo gezeichnet in seiner der Selbstbeherrschung ermangelnden Reizbarkeit und der senilen Kurzsichtigkeit. Trefflich sind die Aufwallungen des Jähzorns zuerst Despina (II, 3), dann Nino gegenüber, überaus echt sein eigensinniges Beharren auf einer einmal gefaßten Idee, worauf die Reihe seiner Mißverständnisse beruht. So beteuert er, als ihn Simona für toll erklärt, nicht er, sondern Artemisia sei verrückt geworden (Schluß des II. Akts). Seine Lebensanschauung ist an das Materielle geknüpft, seine an Vergleichen

1) *Pubblico Professore nello studio di Pisa*, geb. 1623, ein Freund Salvator Rosa's und Enrico Nori's. S. Ademollo a. a. O., p. 37, 125, 155. Vallardi, a. a. O., p. 2[illegible].

2) In der R. Biblioteca zu Modena.

3) S. oben.

4) Vgl. Goldschmidt, Studien etc.

reiche Sprache dementsprechend trivial oft von Zynismus erfüllt. Auch wenn er scheinbar voll Zärtlichkeit seinem Mündel zur Heirat zuredet, bekräftigt er seinen Rat durch eine zotenhafte Begründung, die ich lieber nicht anführen möchte. Auf sehr ergötzliche Weise ringt der verliebte Alte nach einem poetischen Ausdruck seiner Gefühle: er vergleicht seinen Leib mit einer Küche, in der Amor sein Herz am Roste brät, oder er spricht von der hübschen Musik, die sein Herz und sein Magen zusammen hervorbringen. Der lüsterne Charakter seiner Pantaloneverliebtheit äußert sich unverhüllt, wenn er sich Despina gegenüber, die über seine Zumutung in einem nächtlichen Stelldichein die Ehe zu schließen empört ist, mit den Worten rechtfertigt: *tutte le cose del matrimonio al buio vanno fatte.*

Die realistische Lebensanschauung teilen mit Trespolo die beiden Dämchen, deren Denken und Fühlen nicht immer jungfräulicher Zartheit entspricht. Als Despina ihre Liebe zu Nino als aussichtslos erkannt hat, ist sie entschlossen Trespolo's Gattin zu werden, wie sie selbst sagt, — »damit uns geholfen ist«. Mädchenhafter scheint Artemisia's Seelenleben zu sein. Ihre Liebe zum Vormund ist echt und innig, lieblich ihr Backfischschamgefühl, das ihr nicht den Mut gibt, ihre Liebe in Worten zu gestehen. Weniger weich ist ihr Gemüt, wenn sie den verzweifelnden Liebhaber vom Balkon aus verspottet. Daß aber jene Liebe zu Trespolo nicht so ganz idealer Natur war, verrät sie am Schlusse, da sie gesteht, sie habe ihn ersehnt *per suo cor, per suo vezzo e per sua gioia*, und daß sie nicht allzutief war, zeigt zuletzt die Bereitwilligkeit, mit der sie sich in ihr Schicksal fügt.

Nacktem Zynismus begegnen wir wieder bei der Amme Simona. Sie will ihr Töchterlein überreden, Trespolo's Gattin zu werden: ein Ehemann sei wie eine Arznei mit geschlossenen Augen zu nehmen. Simona hofft, durch diese Heirat in bessere Verhältnisse zu kommen, wie sie sich auch aus Geldgier mit dem Gedanken, Artemisia's Bräutigam zu werden, vertraut macht. Die Altweiberlüsternheit, die ja nie fehlen darf, äußert sich etwa in ihrer Vermutung, Artemisia könne ein verkleideter Jüngling sein.

Die unerfreulichsten Gestalten sind Nino und Ciro, insofern durch ihre Schicksale der programmatische Spruch *Amore è veleno e medicina degl' inteletti* verkörpert werden soll. Fällt die wunderbare Heilung des närrischen Ciro recht unvorteilhaft aus dem Rahmen der, abgesehen von den possenhaften Hyperbeln, lebenswahren Darstellung, so berührt der wachsende Wahnsinn Nino's wirklich abstoßend, wenn wir ihn verfolgen müssen, wie er vom Schmerz über getäuschte Hoffnung sich zu verzweiflungsvoller Wut erhebt, um in wüsten Traumphantasien seinen Höhepunkt zu erreichen. Derartige grauenerregende Vorgänge auf der Bühne sind

ein neuer Beweis für den abgestumpften Geschmack des damaligen Theaterpublikums [1]).

Ein großer Vorzug dieses Stückes für die Vertonung besteht darin, daß die zwei Welten der Herren und Diener, — *stilo serio* und *buffo*, — hier durch eine ersetzt sind, in der nur eine Sprache gesprochen wird, die ursprüngliche des niederen Volkes. Auf diesem vereinheitlichenden Grundton konnte mehr durch differenzierte Farbengebung gewirkt werden als wo jener fehlt. Einen heiteren, der Volksmusik verwandten Stil lernten wir bisher als allgemeines Charakteristikum des Dienervolkes kennen, das immer in den gleichen Typen wiederkehrt; hier wo diese Sprache allen Personen geläufig ist, kann sie mit mehr Erfolg individuell modifiziert werden.

Einzig in ihrer Art ist für jene Zeit die musikalische Charakterisierung der Person Trespolo's, eines der frühesten Baßbuffo's [2]). Seine Entrüstung über den schlechten Geschmack seines Mündels, als er in dem Narren Ciro Artemisia's Auserwählten zu erkennen glaubt, könnte nicht treffender geschildert sein. Dieser Szene ebenbürtig ist die zweite des zweiten Aktes, wo Trespolo in helle Wut gerät, als er in dem Briefe Nino's zu lesen glaubt, daß dieser schon das Glück von Despina's Umarmung genossen. Viel Ergötzliches wußte Stradella auch zu bringen, wo es galt, Trespolo's Verliebtheit darzustellen. Einmal läßt er den Alten in parodistischen Koloraturen über die Schmerzen klagen, die ihm der Dorn seiner Rose verursacht; auch die der *comedia dell' arte* geläufige Anwendung der Fistelstimme muß zur burlesken Wirkung beitragen. Höher steht der komische Ausdruck in jenen Teilen, wo der Komponist nach Art der Venezianer unsinnige Worte in pathetische Weisen kleidet, wie in der seltsamen Liebeserklärung.

Schon vertrauter sind uns die Farben in den Gesängen Nino's, des *mezzo carattere* [3]) der späteren *opera buffa*. Bei ihrer Schlichtheit wirkt die äußerliche Wohlgestalt nie aufdringlich. Der Schmerz des Verschmähten ist innig aber nicht tief. Zur Schilderung seiner Fieberträume, in denen er die Schreckensgestalten der Unterwelt beschwört, ist das grellste Klangkolorit des Orchesters herangezogen.

---

1) Die Geschmacklosigkeit der Darstellung des Wahnsinns erhielt sich in der *opera buffa* bis Mozart (*Finta giardiniera*, 1775).

2) »Die Baßstimme, welche man vorzugsweise für das Komische geeignet fand und schon in der alten Oper dafür verwandt hatte, fiel dem Intermezzo zu und hier bildete man schon des Kontrastes wegen mit Vorliebe den Baßbuffo als Hauptträger der komischen Effekte aus.« Jahn, Mozart I, S. 204.

3) »Da man nicht wohl allein mit Karrikaturen operieren konnte, so wandte man auch den mezzo carattere an. Hier trat nun der Gesang schon mehr hervor.« Jahn, Mozart I, S. 206.

Die Liebe Artemisia's zum Vormund ist in zarten Weisen zum Ausdruck gebracht. Sehr reizvoll ist auch ihr Spottlied auf Nino's Klage. Die Partie der Despina tritt am wenigsten in den Vordergrund. Den volkstümlichen Liedern der Amme mangelt die Wirkung, die ihnen in den übrigen Opern durch den Kontrast zum *stilo serio* der Hauptpersonen zukommt.

Im *Trespolo* ist der dramatische Schwerpunkt noch nicht wie in der späteren *opera buffa* auf das Ensemble gelegt; überhaupt sind mehrstimmige Gesänge sehr spärlich vertreten. Der Fortgang der Handlung geschieht noch in der Form des Rezitativs, das sehr flüssig und dem leichten Konversationston angemessen ist. Aus diesem wachsen als Gipfelpunkte des Erlebens die ariosen Teile hervor, die in ihrer knappen Gestaltung dem leichtfertigen Geiste des Stückes ensprechen.

Jeder der drei Akte des *Trespolo* beginnt mit einer Sinfonie. Nur acht Gesangsstücke sind mit den zwei obligaten Violinen notiert.

Trafen wir in den übrigen dramatischen Werken Stradella's manche Schöpfungen von tieferem seelischen Gehalt, konnten wir da und dort noch mehr seine Meisterschaft der Formenbildung bewundern, so lernten wir im *Trespolo* den Meister von einer neuen Seite kennen. Dies originellste Werk ist wie kein anderes von einem einheitlichen Geiste beseelt. Fanden wir in den übrigen Opern nur vereinzelte Versuche einer musikalischen Charakterisierung, so ist eine solche hier an der Person des Trespolo wirklich durchgeführt, allerdings mit burlesker Hervorhebung seiner Schwächen als Karrikatur. »Ohne Zweifel hat ja gerade der Mangel an individueller Charakteristik im Gesang der opera seria das Hinüberschlagen in's entgegengesetzte Extrem in der opera buffa begünstigt.«[1] Im Gegensatz zur Komik dieser Gestalt steht die Anmut in den Gesängen *di mezzo carattere.* Nirgends stören zu starke Gefühlsakzente die frische Gesamtfärbung des Werkes, die uns fast die Banalitäten der Dichtung vergessen lassen könnte.

---

1) Jahn, V. A. Mozart, 1. Teil (Leipzig 1867) S. 206.

Melodik.

Wenn ich das formale Element der Melodik einer gesonderten Betrachtung unterziehe, so mag dies damit gerechtfertigt sein, daß eine solche Betrachtung gerade bei Stradella, der die verschiedenartigsten Einflüsse in sich aufnahm und dessen Schaffen in eine Übergangsperiode in der Geschichte der Gesangskunst fällt, nicht uninteressante Perspektiven zu eröffnen im stande ist. Seine Melodik trägt einerseits die ausgeprägten Züge einer reifen Entwicklung, verrät aber da und dort schon die Herrschaft des Virtuosentums.

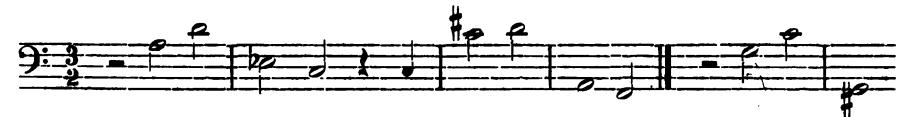
Einer entschieden größeren Selbständigkeit der ausgeführten Begleitstimmen als bei den venezianischen Zeitgenossen entspricht eine prägnantere Gestaltung der melodischen Gegensätze und dieser reicheren Differenzierung wieder eine höhere Einheit in Gestalt größerer von einem Impulse ausgehender Gefüge — eines größeren melodischen »Bogens.« In der willkürlichen Verzerrung der dichterischen Form erkennen wir die Anzeichen der Zopfkunst, die einzelne Worte und Sätze nach Gutdünken unzählige Male wiederholt[1]. Die Schuld daran trägt zum Teil der Dichter, der, statt dem Komponisten zu Hilfe zu kommen, ihn nur selten auf eine Oase von lyrischer Fruchtbarkeit führt und es ihm dann nicht wehren kann, wenn er sich hier weidlich erquickt. Eine solche Ausschlachtung einzelner Worte und Sätze durch Zerdehnung und Wiederholung ist namentlich im Stil derjenigen Werke bemerkbar, die der späteren Schaffensperiode Stradella's anzugehören scheinen.

Die weitgehende Wirkung, die das Virtuosentum auf die Entwicklung der Melodie ausübte, äußert sich zunächst in den verschiedenen Arten von Ornamentierungen, die wir später betrachten werden. Die großen Anforderungen, die der Komponist in der Singstimme stellen konnte, mußten auch der Prägnanz des Ausdrucks zugute kommen. Hier möchte ich nur auf die komische Verwertung eines gewaltigen Stimmumfangs in Trespolo's Arie (C, 1) und auf die schwierigen Sprünge,

---

1) So verlangt B. Marcello ironisch vom modernen Komponisten: *Dovranno formarsi tutte le canzonette delle medesime cose, cioè . . . d'alterazioni di sillabe, di repliche di parole nulla significanti, verbi grazia: amore amore, impero impero, Europa Europa etc. Il Teatro alla Moda* (Neuausgabe: Ven. 1887, p. 66).

welche die Singstimme in der Arie *Se danmasti a fiera* aus *Seneca svenato*[1]) auszuführen hat, hinweisen:



Durch die Betrachtung einiger Beispiele werden wir den beredten Ausdruck von Stradella's melodischer Sprache und die meisterhafte Vollendung ihrer formalen Erscheinung kennen lernen.

Die Adagiomelodik — in den Gesängen von tieferem Gefühlsgehalt — ist wohl Stradella's stärkste Seite. Den weichen sinnlichen Wohllaut, durch den er dem Ausdruck brennender Sehnsucht und tiefen Schmerzes einen Schimmer versöhnlicher Anmut zu verleihen weiß, den zarten Stimmungsschleier romantischer Schwärmerei finden wir bei keinem seiner Zeitgenossen. Wohl drängt sich mitunter ein Vergleich mit Cesti auf. Während aber bei diesem der Liebreiz überwiegt, der, wie Adler sagt[2]), zum Wesen seiner Kunst gehört, vermissen wir doch allzuoft den tieferen Gehalt, den Stradella's Adagiosätze bergen. Was diese Tiefe des Erlebens anlangt stehen ihnen vielleicht diejenigen Corelli's am nächsten. Hält aber bei diesem ein feierlicher Ernst den Gefühlsausdruck in einem ruhigen elegischen Stimmungskreis zurück, so glüht in denen Stradella's ein leidenschaftlicheres Leben, das auch in starken Affekten auflodert. Corelli drückt sich eben, als Instrumentalist gemessen, mit mehr Reflexion aus. Stradella hat schon mit der sprachlichen Deklamation die mehr unmittelbar persönliche Wirkung voraus und, selbst Sänger, weiß er wie wenige die Ausdrucksmittel der geschulten Stimme zu verwerten. Oft scheut er sich nicht vor einem Erlahmen des melodischen Fortgangs, wo es gilt durch die bloße Schönheit des Klangs zu wirken; in den gleichartigen Instrumentalstücken macht sich dies allerdings zuweilen als Eintönigkeit geltend.

Zu den schönsten der meist im Trippeltakt gehaltenen Klagearien zählt die der Eurinda *Per pietà* (B, 4). Wie ein lichter Gipfel ragt die melodische Linie in der Apostrophe an den verlorenen Liebsten auf, um gleich wieder zurückzusinken in die Niederungen dumpfen Schmerzes. — Jungfräuliche Sehnsucht spricht aus Eurinda's Gebet zu Amor (B, 1). Voll inniger Zartheit äußert sich ihr Flehen gleich in der ersten Phrase und erreicht seine größte Eindringlichkeit in dem Ausruf *fammi gioir*. Ganz im Geiste des Adagio sind auf *Ardor* die gehaltenen stufenweise aufsteigenden Noten der Singstimme der bewegten Instrumentalbegleitung

1) Im Liceo Rossini zu Bologna.

2) Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, I. Wien 1896).

gegenübergestellt. Übrigens ist gerade diese Arie ein bezeichnendes Beispiel für Stradella's selbständige Behandlung der Instrumentalstimmen, in der das *eco* eine große Rolle spielt. Für den melodischen Bogen bedeutet diese kontrapunktische Satzweise noch mitunter eine Einschränkung; gerade in unserer Arie läßt sich eine gewisse Kurzatmigkeit der Melodik nicht leugnen. Die eingestreuten Nachahmungen und Beantwortungen der gesungenen Phrasen durch die Instrumente lassen eben die Kantilene nicht in Fluß kommen, bis sie sich in der bezeichneten Weise durch Entfaltung der reichsten Klangmittel über die tändelnde Figuration der Begleitung erhebt.

Daneben konnte allerdings die kontrapunktische Führung der Nebenstimmen für die Entwicklung der Melodik selbst von einflußreicher Bedeutung werden. Während sich nämlich die Begleitstimmen von der Thematik der melodischen Hauptlinie nähren, kann diese wieder aus dem von ihnen verarbeiteten Stoffe Neues schöpfen; eine Wechselwirkung, aus der wir Ansätze thematischer Arbeit hervorgehen sehen. Weniger die melodische Erfindung als eben jene Technik interessiert uns an der Arie *Sepellite vi* (B, 2). Ein kurzes Motiv erfüllt mit Nachahmungen den ganzen ersten Teil. Aus dem Instrumentalsatz ragt die zweimal aufstrebende und herabsinkende melodische Linie der Singstimme durch ihren einheitlichen Fluß hervor. Im zweiten Teil schweigt jenes Motiv, und an seine Stelle tritt bei den Worten: *se dal vostro* ein neues, das sich zum ersten wie eine Umkehrung verhält. Die Violinen ahmen es nach, und dies Wechselspiel geht durch den ganzen Teil, sodaß er thematisch einen ergänzenden Gegensatz zum ersten bildet.

Eine andere Art von selbständiger Gestaltung der Begleitstimmen sehen wir in den von Stradella wie von seinen Zeitgenossen mit Vorliebe[1]) benützten ostinaten Bässen. Besonders schwer ist die Aufgabe, die sich der Komponist in einem Lamento Elisa's aus *Oratio* stellt. Die Singstimme ist auf eine nur zweiaktige ostinate Baßfigur gestützt, die zum größten Teile aus einer abwärts gehenden chromatischen Skala besteht. Die Melodieführung ist wohl flüssiger als in der auf einen ganz ähnlichen Baß gebauten Arie der Isabella in *Melani's Tancia*[2]), doch zeigt sie auch hier keine ausgeprägte Physiognomie. Ist aber in unserm Gesange durch die düstere Grundfarbe der Bässe die Stimmung vortrefflich charakterisiert, so gibt es viele Arien Stradella's, besonders in den Kantaten, wo ostinate Bässe als reine technische Spielerei ohne ästhetische Bedeutung erscheinen.

---

1) “ *... in Stradella's oratorio it appears that more than half the airs in that admirable production are built upon a few bars of base perpetually repeated.*” Burney, *General History of Music.* IV.

2) S. Goldschmidt, Studien z. Geschichte d. italien. Oper (Beispiel Nr. 5). Erste Beispiele von ostinaten Bässen bei den Italienern haben wir in der 1. Szene und im Schlußduett der *Incoronazione* und in Cavalli's *Didone.*

Eine ganz neue Art von pathetisch deklamierten Melos finden wir im *Trespolo* (C, 2). Ein tiefes Erleben scheinen diese getragenen Klangfolgen ausdrücken zu wollen. In Worten aber vermag der Bauer nur durch einen ganz trivialen Vergleich seine Liebesqualen zu veranschaulichen, obgleich er sich sichtlich eines poetischen Schwunges befleißigt. Eine solche komische Inkongruenz von Wort und Ton war den Venezianern geläufig. Noch ausdrucksvoller vielleicht ist die Melodik in einer anderen Arie dieses Genres: *Oh Despina quella cagna.* Beider Stücke brauchte sich die spätere *opera buffa* nicht zu schämen.

Stradella's »Adagiostil« stelle ich einen leichten anmutigen gegenüber, der vornehmlich durch prägnantere Rhythmik und bewegtere Tonfolgen charakterisiert ist. Wir finden ihn in den Arien der volkstümlichen Gestalten in erster Linie, deren Sprache keine pathetische, sondern eine heitere oder schmerzhafte ist.

Eine der reizendsten Blüten süßer Melodik ist die Ariette des Pagen Fiorino: *Non s'intrighi con Amore* (B. 3). Merkwürdig ist uns das zweitaktige Anhängsel der ersten melodischen Periode, das wir als starke Hemmung empfinden. Sie wird dadurch als Einleitung isoliert, was dem Stile der Zeit geläufig war[1]. Mit der Wiederholung des Hauptgedankens kommt die Melodie in Fluß, der sich in zwei aufstrebenden melodischen Bewegungen fortsetzt, von denen die zweite eine Steigerung der ersten bedeutet, um endlich in einen Schluß auf der Dominante herabzusinken, der die Wiederkehr des Hauptgedankens vorbereitet. Melodische Bildungen, die wie diese organisch gestaltet sind, stehen in jener Zeit noch vereinzelt da.

Bemerkenswert ist auch die Melodie von Nino's wehmütigem Gesang *luci bellissime* (C, 4), deren Symmetrie eigenartig durchbrochen ist. Die viertaktige Periode, die in den zwei ersten Takten emporstrebt und in b zur Ruhe zu kommen scheint, wird durch die eindringlich deklamierte Phrase *che d'adorarvi* um $1^1/_2$ Takte verlängert. Der Fortgang aber bringt in einer Sequenz den vierten Takt jener Periode mit dieser Koda zusammen, sodaß beide Glieder für unsre Erinnerung zu einer von dem vorhergehenden getrennten selbständigen Periode werden. Die so hervorgerufene metrische Verschiebung erzielt eine ähnliche Wirkung, wie innerhalb kleinerer metrischer Einheiten, die Synkope.

Eine ganz eigentümliche Bedeutung für den Ausdruck hat die rhythmische und metrische Gestaltung der Ariette *L'amare è destino* (C, 5). Die nämliche Tonfolge, wie sie in der vorhergehenden Klage Nino's als Wiederholung des Hauptgedankens auftrat, ist in dem vierteiligen Takt

1) Daß eine solche Hemmung in jener Zeit nicht störend empfunden wurde, zeigt die Tatsache, daß gerade in volkstümlichen Liedern der Abschluß einer Periode (am Anfang des Liedes) in ähnlicher Weise verlängert wurde.

eines bewegteren Zeitmaßes prägnanter rhythmisiert und nimmt so einen leichtfertig spielenden Charakter an. Damit ist der spöttische Ton Artemisia's vorzüglich getroffen, wie sie die Gefühle ihres Liebhabers verlacht. Diese Variation einer Melodie im Dienste des Ausdrucks der dramatischen Situation müssen wir als Eingebung einer ganz selbständigen künstlerischen Persönlichkeit betrachten.

Besonders ausgeprägt ist die Rhythmik in den Partien der Diener und Ammen. Hier schöpft der Komponist direkt aus den Scherz- und Tanzliedern des Volkes. Die meisten dieser scherzhaften und komischen Arietten und der ins Rezitativ gestreuten Ariosi dieser Art sind durch lebhafte Figuration ausgezeichnet[1]), — so Nubesta's drollige Ariette *Lasciar un regno* (aus *Corispero*) und die reizenden Duette zwischen Fiorino und Lindora (B, 5). Die glücklichste Verwendung fand aber dieser Allegrostil in der Charakterisierung der Person des Trespolo. Wo das Herz voll ist, da geht der Mund über; so überstürzen sich seine verliebten Worte schon beim Gedanken an Despina auf höchst ergötzliche Weise (C, 1). Ausgezeichnet ist seine Wut musikalisch zum Ausdruck gebracht, als er in dem Briefe Nino's an Artemisia irrtümlich zu lesen glaubt, jener habe schon das Glück von Despina's Umarmung genossen. In seiner Erregung überschüttet er Despina mit einem ganzen Hagel von Parlandonoten, beruhigt sich aber allmählich und geht in einen resignierten Ton des Vorwurfs über (*non aspettavo mai*), der in seiner Gravität von äußerst komischer Wirkung ist.

Sprachen wir bisher von der Melodie selbst, in der die Konstruktion des musikalischen Aufbaus verkörpert ist, so wenden wir uns jetzt denjenigen melodischen Linien zu, deren Funktion eine lediglich verzierende oder umschreibende ist. Daß uns die Partituren jener Zeit so wenig von den gesanglichen Ausschmückungen sagen, kommt nach Goldschmidt[2]) von der irrigen Meinung der Komponisten her, man dürfe der Phantasie der Ausführenden keine Fesseln anlegen, die ihrerseits jede derartige Vorschrift des Komponisten als einen widerrechtlichen Eingriff in ein ihnen vorbehaltenes Gebiet ansahen. Konnte sich der Komponist so nicht wehren gegen vieles, was einem guten Geschmack nicht mehr zulässig erscheinen mochte[3]), so durfte er doch auf manches bei seiner

1) »Das Komische hat gerade an jenem Kleinkram seine Freude« . . . »Schon O. Vecchi's ‚Antiparnasso' hat in den burlesken Szenen Plauderpassagen, kleines Notenwerk . . . Die Buffonisten der späteren Oper finden bekanntlich hierin ihr wirksamstes Mittel.« Ambros, Geschichte d. M. IV. S. 65.

2) Verzierungen, Veränderungen und Passaggien etc. Monatshefte für Musikgeschichte, 1891.

3) Mattheson über die Partiten der Arie: »Sie kommt mehrenteils nur deshalb so einfältig aufgezogen, daß man sie auf unzählige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grundgänge, seine Faust-

Niederschrift rechnen, worin die Gesangstechnik dem Ausdruck zu Hilfe kam. So lassen manche Stellen in Stradella's Gesängen auf einen beabsichtigten Kunstgriff der Vortragsweise schließen; besonders das Hinauftragen der Stimme zu einem höheren Ton, das *Bacilly* als *Port de voix* bezeichnet, dürfte in den Gesängen pathetischen Inhalts häufig anzubringen sein. Ein Beispiel für die gute Verwendung[1]) des Schwelltons (*messa di voce*) haben wir in den gehaltenen Tönen auf *ardor* in der Arie *Nume Amor* (B, 1). Dazu hat man sich die Wiedergabe der Arien von »ernster leidenschaftlicher« Musik[2]) noch durch andere stimmliche Effekte wie etwa die Esklamazionen (*languida*: < > < und *viva*: > <) belebt vorzustellen, um ein den Absichten des Komponisten entsprechendes Bild zu gewinnen.

Wenn aber bei Stradella Verzierungen und Diminutionen notiert sind, haben dieselben fast immer einen künstlerischen Zweck, wenn auch nur den äußerlicher Charakterisierung. Unsern doppelten Vorschlag finden wir in Ermangelung einer Bezeichnung stets ausgeschrieben. Im ersten Takt von Nino's *luci bellissime* (C, 4) wird durch dieses Heraufziehen der Stimme die weiche Anmut der Melodie noch erhöht; ein anderes Beispiel haben wir in Artemisia's Spottlied (C, 5) auf *Amore*. Seltsamer ist das Herabschleifen nach einem tieferliegenden Ton, wie in *Nume Amor* (B, 1) auf *piagasti* und im Spottlied Artemisia's im dritten Takt. Die angeführten Schleifer sind insgesamt vom Werte der Zielnote genommen, sodaß auf den ersten Ton des Vorschlags der Akzent fällt. Agricola bezeichnet dies als lombardische Manier[3]). Besteht der kurze Vorschlag nur aus einer Note, so ist er in der Regel vom vorausgehenden Notenwerte abgezogen — nach französischer Art[4]), wie sie im 18. Jahrhundert bekämpft wurde. Durch das Herüberbinden einer Silbe vom unbetonten zum betonten Taktteil erscheinen auch Wechselnoten von größeren Werten als kurze Vorschläge. Solche Bindungen treten auch bei kurzen Endsilben regelmäßig auf; viel seltener sind verzierende Wechselnoten an die vorhergehende betonte Hauptnote angebunden. Auf den zahl-

---

fertigkeit sehen zu lassen«. (Capellmeister 1739. S. Dommer-Koch, Musik-Lexikon, unter »Arie«.

1) Nach Caccini am Platze, wenn die Note den Wert der Semibrevis hat und der Charakter der Textworte es zuläßt. Dagegen wendet ihn die spätere italienische Schule bei jeder Note längerer Dauer an, »gleichviel ob der Ausdruck und der Sinn es erlaubt oder nicht.« (Goldschmidt, die italien. Gesangsmethode d. XVII. Jahrhunderts. S. 70 u. 74.

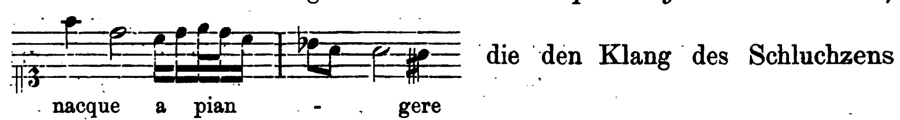
2) »... *che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuose ove più richieggiono quanto nelle canzonette à ballo.*« Caccini, *Le nuove musiche*; s. Goldschmidt, ebenda S. 24.

3) Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode etc. S. 117.

4) Ebenda, S. 118.

reichen Schleifungen der Singstimme (zu denen noch die synkopierten Vorhalte kommen), beruht zum großen Teil die sinnliche Weichheit von Stradella's Melodik.

Die seltsame Schleiffigur in der Arie *Non speri di gioir* aus *Floridoro*,



die den Klang des Schluchzens wiedergeben soll, gehört schon in den Bereich manierierter Detailmalerei. Vereinzelt begegnen wir in einer Ariette der Nubesta aus *Corispero* einer Folge von Tremoletti (Pralltriller), wodurch ihre übermütige Heiterkeit charakterisiert ist. Das seltene Zeichen *t*, *tr*, das nach Goldschmidt[1]) stets Trillo, eine »Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe, mit beständigem Anhauchen jedes wiederholten Tones« und niemals Tremolo (unser Sekundentriller) bedeutet, haben wir nur in der Arie Eurinda's (B, 2). Häufiger ist die Bezeichnung in den späten Oratorien und Kantaten.

Wurden die Passaggien von den Sängern unbekümmert im Wortsinn und Stimmung häufig angewendet, um damit ihre Kehlfertigkeit zu zeigen, so waren sie andrerseits den auf charakteristische Wiedergabe der Worte bedachten Komponisten ein geeignetes Mittel zum Ausdruck innerer Bewegung und Erregung sowohl, als zur äußeren Charakterisierung und Detailmalerei. Dem Beispiel Cavalli's[2]) folgend gewöhnten sich die Venezianer daran — ein Prinzip der Frottolisten und Madrigalisten erneuernd — alle Worte, die eine innere oder äußere Bewegtheit ausdrücken, wie *vento*, *tempestà* — *allegrezza*, *gioir* etc. durch Passaggien zu kolorieren. In ihren Fußstapfen wandelt Stradella, wenn er etwa in dem ersten Duett zwischen Fiorino und Lindora aus *Floridoro* durch eine dahinhuschende Tonfolge die Vorstellung des Fliegens (*volando*) symbolisiert. In ihrem letzten Duett (B, 5) kann auf *Vittoria* ein bewegter Gang nicht ausbleiben. Ästhetisch höher zu schätzen ist diese musikalische Charakterisierung, wenn die Passaggien nicht als unvermitteltes Detail, sondern thematisch auftreten und mit ihrer Wiederkehr dem Ganzen ihre Eigenart aufprägen. Dies ist in Circe's Arie *Vola Zeffiro* der Fall, die im übrigen musikalisch wenig reizvoll ist. Die streng ostinaten oder nur imitatorisch wiederkehrenden Baßfiguren sind oft stark passaggiert um heftige Gemütserregungen zu schildern — wie Crudarte's Rachsucht, Clorimira's und Lucinda's Eifersucht — und ziehen dann die Singstimme gewöhnlich mit in ihre Bewegung hinein. Uns erscheint dieses Ausdrucksmittel meist recht dürftig und schablonenhaft. Besonders

1) Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode, S. 96.

2) Zuerst in der Arie des Borea (*Eritrea*, 1652); vgl. Goldschmidt, Cavalli als dramat. Komponist. Monatshefte f. Musikgesch. 1893.

reich an Passaggienwerk ist die Partie des Filandro (im *Floridoro*), zopfig schon zum Teil das *Barcheggio*.

Die originellste Verwendung fanden Verzierungen und Passaggien im Dienste parodistischer Komik. Auf die treffliche Charakteristik des Alten durch die raschen Tonfolgen in der Arie *Oh Despina* (C, 1) konnte ich schon aufmerksam machen. Hier möchte ich noch zeigen, wie in diesem Stücke Trespolo's süßliche Verliebtheit durch die gebundenen abwärtsgehenden Sextsprünge auf *dolce* und die Nachäffung der für Liebhaber gewohnten Kastratenstimme durch die Fistellage karrikiert ist. Die überstürzten Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelgänge und die Sekundenbewegungen, die an sich bei einer gravitätischen Baßstimme von komischer Wirkung sind, klingen zu der nach poetischem Ausdruck ringenden Liebesklage Trespolo's wie eine Parodie auf das Virtuosentum der *opera seria*. Bekanntlich blieb dieses ja von Anfang an der *Opera buffa* fern, da diese als minderwertiges Kunstgenre stets nur mit zweiten Kräften besetzt wurde und überhaupt selten in vornehmen Theatern erschien.

Obwohl selbst Sänger, hält sich Stradella der dekadenten Gesangskunst fern, wie sie Marcello's Satire geißelt. Er vertritt noch das Prinzip des Seicento, das in edler Tonbildung und den Modifikationen der Stimme ihr Ziel erblickte, während im 18. Jahrhundert die Geläufigkeit über alles galt und ein Komponist der Eitelkeit des Sängers zuliebe nicht genug Passaggien schreiben konnte, gleichviel ob dieselben zu den Worten paßten oder nicht[1]).

1) »*Se nell' arie vi entrassero nomi proprj, verbi grazia: padre, impero, amore, arena, regno, beltà, lena, core etc. etc., no, senza, già, & altri adverbi, dovrà il Compositore moderno comporvi un bel lungo passaggio, verbi grazia: paaaa . . . impeeee . . . amoooo . . . areeee etc. E ciò per allontanarsi dall'antico stile che non usava il passaggio su nomi proprj, o sopra adverbj o moto, verbi grazia: tormento, affanno, canto, volar, cader.*« *Il Teatro alla Moda.* (1720 ca.) Ven. 1887. p. 64.

Harmonik.

Stradella steht völlig auf dem Boden des neuen Tonsystems. Während noch bei Cesti zuweilen die Neigung bemerkbar ist, statt des Leittons die kleine Sept einzuführen, ist Stradella fast gänzlich frei von diesem älteren Empfinden. Ein letzter Rest davon äußert sich vielleicht in der Verwendung der Molltonart der Quint an Stelle der Dominante. Durch den Mangel der großen Terz fehlt jener das charakteristische Hindrängen zur Tonika, das der Dominante durch den Leitton zukommt. So ist in Nino's Gesang *Carte amate* g-moll dem c-moll gegenübergestellt[1]). In der Arie Rinaldo's *Raffrena i pianti* (*Schiavo liberato*) und der letzten Eurinda's (B, 4) tritt ebenfalls die Dominante mit kleiner Terz auf, die nur bei der Modulation zur Grundtonart erhöht wird. Die häufig vorkommenden phrygischen Schlüsse sind dem Stile der Zeit geläufig.

Ebenso sind gewisse Stimmführungen, die für uns hartklingende Intervalle entstehen lassen — wie die Sekundfortschreitung nach einem in der andern Stimme schon vorhandenen Ton und das Zusammenerklingen eines Tons mit seinem chromatischen (in anderer Lage) — ihrer Empfindungsweise nichts Ungewohntes. In einem kleinen Büchlein »*Libro de primi elementi*«[2]) faßt Stradella auf recht schulmeisterliche Weise — wohl zur Erlernung des Generalbaßspielens — die Regeln der Stimmführung zusammen. Er selbst hält sich aber in seinem Satze nicht streng an dieselben. So erscheinen die nachschlagenden Oktavenparallelen in der Ariette Lindora's, *Bellezza che in sdegni*:



und die Quintenparallelen ebenda: 

vom

1) In dem von Burney (*G. History of Music*) mitgeteilten Duett aus *San Giovanni Battista* in f-moll steht der zweite Teil in as-moll.

2) Bologna, Liceo Rossini.

Standpunkt seiner Theorie aus verwerflich. Die meisten Theoretiker der Zeit würden solche Parallelbewegungen verdammen; so sagt Herbst (1643): »Es ist zu wissen, daß man von der perfekt Konsonanz zur andern perfekt ohne contrari Gang nicht gehen soll« . . .[1]) Stradella ist theoretisch noch strenger, wenn er für die Verwendung von Oktaven vorschreibt: »*Ne si può far due una dietro à l'atra se non vi è almeno in mezzo il valore di mezza battuta*«. Eine besondere merkwürdige Sorglosigkeit verraten auch die Septenparallelen, die sich in der Stimmführung des ersten Beispiels ergeben.

Solche Ausnahmen können natürlich Stradella's kontrapunktische Meisterschaft nicht in Frage stellen. Von einem »noch immer fühlbaren Zug altertümlicher Strenge« aber den Ambros[2]) an seinem Stil bemerkt, kann wohl nur in den mehrstimmigen Gesängen, vor allem in den geistlichen Kompositionen die Rede sein, wo die alten Vorbilder noch einen lebendigen Einfluß besaßen[3]). Dagegen können wir unbedingt beistimmen wenn Ambros von einem eigentümlichen Wohllaut und geistreichen, oft höchst überraschenden Wendungen, zumal in der Modulation spricht.

Stradella ist kein Neuerer auf harmonischem Gebiet, doch macht er von den neuesten Errungenschaften Gebrauch. Jener »eigentümliche Wohllaut« seines Stils mag in erster Linie in seiner Vorliebe für Halbtonschritte begründet sein. Diese macht sich wie in der melodischen auch in der harmonischen Formgebung geltend. So verwendet er sehr gerne übermäßige und verminderte Dreiklänge, die als Vorhalts- und Durchgangsakkorde dem harmonischen Fortgang besondere Weichheit verleihen. Sind auch solche Akkorde, wie etwa der übermäßige Sextakkord als chromatischer Durchgang nichts Neues, so schaltet Stradella freier als andere mit solchen Farben und trägt sie zielbewußter auf im Einklang mit dem Gesamtkolorit. Durch sie wirkt die auf chromatisch ostinate Bässe aufgebaute Klagearie der Elisa aus *Oratio* schon viel reicher als die gleichartige in Melani's *Tancia*[4]). In der tiefschmerzlichen Stimmung der Arie *Per pietà* (B, 5) ist gerade die Wirkung des übermäßigen Terzquartakkords auf *non san viver* (als doppelten Vorhalt) vorzüglich am Platze. Gebraucht ihn auch Carissimi in dem Chor *Dii magni* aus *Jonas*[5]) schon auf ähnliche Weise, so ist hier sein freier Einsatz in dem kurzen Zwischenspiel der Instrumente doch eine Kühnheit für jene Zeit.

---

1) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 444.

2) Bunte Blätter, 1. Band.

3) Auch in der Instrumentalmusik hielt man länger an älteren Verbindungen fest; Corelli bekundet eine Vorliebe für phrygische (Halb-)Schlüsse und moduliert zur Dominante oder Parallelen selten über deren Dominanten.

4) Goldschmidt, Studien etc. Anhang Nr. V.

5) Chrysander, Denkmäler der Tonkunst, II. Bd., 1869.



Gewagtere Modulationen oder selbst ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen fremder Tonarten (zu einem Zweck, den wir noch kennen lernen werden), finden wir in den Rezitativen. In der Anrufung der Unterwelt durch Nino (C, 6), wo allerdings möglichst absonderliche Farben gesucht sind, begegnen wir dem Fortgang: (d-dur) I V I IV$^{7\flat}$ V$^{6\;\natural\;5}_{4\;\;\;\;\;3}$ I. Wir haben es mit einem in dieser Fassung ganz vereinzelten Wechsel der Moll- und Durterz zu tun, welcher unserer modernen Harmonik in den Folgen fis$^{7\flat}$ — g$^{6\natural}_{4}$ und fis$^{7\flat}_{3\flat}$ — g$^{6\natural}_{4}$ geläufig ist. Harmonisch sehr unruhig ist gleich die unakkompagnierte Fortsetzung dieses Rezitativs; in elf Takten wechseln die Tonarten D, A Fis, E, wobei Fis nach A unvorbereitet einsetzt.

Aber auch wo es sich um die Gestaltung eines größeren Ganzen handelt, ist ein enger tonartlicher Kreis durchbrochen. Eine reichere Differenzierung konnte die Haupttonart bedeutsamer hervortreten lassen, wie die verzweigten Bewegungen einer Melodie ihre Tonika. Besonders konnte der Mollcharakter in dieser seinem Wesen entsprechenden Differenzierung erst vollkommen zur Geltung kommen. Das Unbestimmte, Schwebende, Haltlose desselben haben wir vorzüglich ausgeprägt in der Arie *Specchiate vi* aus *Corispero* und in Eurinda's *Per pietà.* Die individuelle Scheidung der Tonarten ließ das Bedürfnis nach solchen entstehen, die außerhalb des alltäglich gebrauchten Kreises lagen. In den Opern begnügt sich Stradella mit diesem; in den Spätwerken geht er darüber hinaus; so schreibt er im *San Giovanni Battista* in f- und asmoll. Die Partituren kennen noch nicht mehr als drei Vorzeichen, beschränken sich jedoch häufig auf zwei oder eines.

Formen.

Die Schaffung des Seccorezitativs, das bestrebt war die sprachliche Deklamation durch die musikalische Verkleidung möglichst wenig zu beeinträchtigen, ist ein Verdienst des Römers Giulo Rospigliosi, und die Gestalt, die es in seinen musikalischen Komödien zeigte, hat es wenig verändert noch bei Stradella. Nur bewegt es sich jetzt völlig auf dem Boden des neuen Tonsystems.

Die formale Ungebundenheit gab der dramatischen Gestaltung in der Aneinanderreihung fremder Tonarten ein wirksames Mittel in die Hand. Neue Vorstellungen werden mit einer möglichst fernliegenden Tonart eingeführt, ebenso wie neue dramatische Wendungen. Durch das gleiche Mittel geschieht der Übergang von der lyrischen Betrachtung der Arie zum dramatischen Rezitativ. Dagegen geht die Arie sinngemäß ohne harmonischen Einschnitt aus dem Rezitativ hervor, indem dieses ihre Tonart durch den Tonika- oder Dominantdreiklang vorbereitet.

Eine Belebung des musikalisch sterilen Rezitativs wird zunächst durch das Kolorieren einzelner hiezu geeigneter Worte erreicht. Das alte Tonspiel der Madrigalisten erlebte in der Oper eine Nachblüte, wenn die Venezianer Worte wie *tromba*, *guerra* usw. nie ohne die beliebte Signalnachahmung, *aure*, *vento*, *tempestosto* usw., wie alle Ausdrücke einer inneren oder äußeren Erregung nie ohne Passaggienwerke (s. oben S. 65), Worte wie »Schlaf« usw. nicht ohne ein Erlahmen der musikalischen Bewegung vorübergehen ließen. Stradella geht mit derartiger Detailmalerei wohl sparsamer um als seine venezianischen Zeitgenossen. Auffallend wenig Sorgfalt hat er auf Echoszenen verwendet (*Circe* I, 1. Parte, *Floridoro* III, 4).

Besonders gelungen sind Stradella die komischen Rezitative im *Trespolo*. Sehr drollig wirken in dem leichten Konversationston die mit der gleichen melodischen Phrase deklamierten Wiederholungen der von Despina andiktierten Worte durch den Vormund. Dabei sind an kadenzierenden Stellen Worte wie *Amo*, *arrosisce* mit kleinen gesanglichen Verzierungen geschmückt, die schon wie grüne Zweige aus dem *secco* ragen. Die lebendige Gestaltung dramatischer Momente, wie das Erstaunen Nino's, daß ihn Artemisia lieben solle (*di mè*, *di mè*, *di mè?*) läßt uns ersehen,

wie gerade im Rezitativ die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu höheren Aufgaben heranreifte.

Überall im Rezitativ verrät sich ein Streben aus dem trockenen Parlando in eine fließende melodische Bewegung überzugehen. Sehen wir dies schon in den Phrasen, womit einzelne Worte koloriert werden, so tauchen zuweilen auch längere Kantilenen auf, wenn ein freudiger oder schmerzlicher Affekt ausgedrückt werden soll, oder wenn die lustigen Personen aus dem Volke Gelegenheit haben eine Weise im Volkston einzustreuen[1]). Besonders häufig schließen Rezitative in arioser Gestalt (*Corispero*, I. Akt, Schluß). Ist das Rezitativ mit einem vorangehenden geschlossenen Satze gedanklich verknüpft, so ragen zuweilen nachklingende ariose Phrasen in das Rezitativ hinein (So *Trespolo*, I, 11 und II, 5).

Vom Seccorezitativ begann sich in dieser Zeit das *recitativo accompagnato* zu scheiden. Das Spiel der Instrumente malt in freier Weise die dramatische Situation aus, indem es die Pausen der Singstimme ausfüllt oder sich auch zu ihr gesellt. Der letztere Fall bedingte das Festhalten einer bestimmten musikalischen Metrik und demzufolge eine geringere Abhängigkeit von der Wortdeklamation, sodaß die Singstimme zuweilen eine melodisch periodisierte Gestalt annehmen kann. Ganz vereinzelt begegnen wir dem akkompagnierten Rezitativ bei Stradella. Es ist im *Trespolo*, wo Nino in seinem Wahn die Schrecknisse des Orkus auf die grausame Artemisia herabbeschwört (C, 6). Die Farben, die der Phantasie bei der Vorstellung der Unterwelt zu Hilfe kommen sollen, sind von Monteverdi (im *Orfeo*) und von Cavalli (im *Giasone*) endgültig festgelegt worden; in zahlreichen venezianischen Opern kehrt dies stereotype Unterweltskolorit — einfach schauerliche Dreiklangsfolgen von Posaunen und mitunter auch Trompeten hervorgestoßen — wieder. Nino's Rezitativ ist also keine originelle Schöpfung. Von packender Wirkung ist immerhin die wachsende Verzweiflung des Wahnsinnigen, die sich darin ausspricht. Während bei dem Ausruf *faccin che lei sospiri al pianto mio* in eine melodische Linie übergegangen wird und die Instrumente zum erstenmal gebundene Tonfolgen bringen, ist am Schluß die Aufregung durch raschere Bewegung gesteigert.

In seinem Verhältnis zur geschlossenen Form nimmt Stradella eine Mittelstellung zwischen den Venezianern und den Neapolitanern ein. »Die Venezianer sind noch durchaus von dem unglücklichen Schematismus der späteren neapolitanischen Schule unabhängig, der die heterogensten Gedanken in dasselbe Kleid einzuzwängen sich nicht scheute. Bei ihnen bestimmt der Inhalt noch die Form[2]).« Daher weist ihre Oper auch den

1) Schon Tabacco singt in *Dal Male il Ben* mitten im Rezitativ ein Liedchen vor sich hin. Goldschmidt, Studien: Anhang M. VIII. 2) Goldschmidt, Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen. Monatshefte f. M. 1901.

größten Reichtum an Formen auf; das Hauptkennzeichen der venezianischen Opernmusik ist ja die Freiheit und Ursprünglichkeit, — der individuelle Republikanergeist.

Stradella verwendet eine freie Bildungsweise weit sparsamer als etwa Cesti. Dieser ist entschieden mehr Dramatiker. Aus der Situation erwachsen bei ihm ariose Gebilde, ohne für die Handlung tote Punkte zu sein. Solche Partien sind »nicht streng geschlossene Formen, sondern bringen nur eine periodische Wiederkehr eines oder mehrerer Gedanken in verschiedener Erfassung und erwecken den Anschein als ob sie Arien wären[1]). Nach Adler können sie als solche erst dann aufgefaßt werden, wenn sie durch ein instrumentales Nachspiel zusammengeschlossen sind, doch sind bei Stradella auch die weniger frei gestalteten Ariosi als solche bezeichnet. Am meisten bedient er sich einer freieren Formengebung in der Kantate. Der vorwiegend lyrische Charakter der Dichtung ließ hier selten eine so tiefe Kluft zwischen Arioso und Rezitativ entstehen wie in der Oper; häufig ist dieses melodisch im Tempo geführt, wodurch eine Vereinheitlichung des Ganzen leichter möglich wird. Aber auch in der thematischen Gestaltung ragt die Einheit über die engen Grenzen der Arie hinaus. Viele seiner Kantaten beginnt Stradella mit dem Hauptgedanken, den er nach einem dazwischentretenden Rezitativ in einer Arie ausführt; nach zwei oder mehr weiteren Arien faßt er mit dem gleichen Hauptgedanken (oft als Koda der letzten Arie) das Ganze zusammen[2]).

Einer freieren dramatischen Deklamation befleißigt sich die Singstimme innerhalb der Oper in den auf einen ostinaten Baß gebauten Stücken, deren formale Einheit eben schon in dieser Grundlage gegeben ist; Textwiederholungen verleihen ihnen das Gepräge der Arie. Ebenso wird ein dramatisch bewegter Monolog Artemisia's *Cieli dunque che farò?* (*Trespolo* I, 1) erst durch die Wiederholung des letzten Verses zur Arie.

Ein oft ängstlich erscheinendes[3]) Streben nach formaler Abrundung ist überhaupt für Stradella charakteristisch. Torchi[4]) hebt ihn unter denen

---

1) Adler, Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III. Bd. Wien 1896.

2) In der Oper verwendet Stradella nirgends eine solche Zusammenfassung von Szenen durch Wiederkehr arioser Teile, die schon Monteverdi kannte. (Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea*, V. f. M. 1894, S. 584) und die ich wieder bei Scarlatti finde (*Equivoci nel Sembiante* I, 5).

3) In den Kantaten sind oft Arien von verschiedenem Rhythmus und Tempo nebeneinandergestellt, aber fast nie wechselt die Tonart. Anfang und Ende einer Oper sind durch die gleiche Tonart in Beziehung gebracht, wie auch meist ein Aktschluß und die folgende Sinfonie.

4) *Canzone ed Arie ad una voce nel sec. XVII.* — Rivista Musicale Italiana 1894.



hervor, welche die »äußerlichen Formen« heranbildeten (im Gegensatz zur *forma interiore*, die durch den Ausdruck bedingt ist). Immerhin hat Stradella gerade in den Opern, wenigstens was die einheitliche Gestaltung innerhalb weiterer Dimensionen anlangt, der er sich im *Barcheggio* und in den späteren Oratorien (*San Giovanni Battista*, *Susanna*) zuwendet — noch das geringste Gewicht auf die Form gelegt. Um so glücklicher kommt in einer reichen, prägnanten Differenzierung innerhalb des engeren Rahmens seine spielende Meisterschaft zur Geltung.

Den von Stradella vorwiegend gebrauchten knappen Formen, die nur eine Gedichtstrophe zu einer musikalischen Einheit zusammenfassen (während sie eine weitere Strophe in unveränderter oder vom Sänger ausgeschmückter Wiederholung bringen), liegt am häufigsten der Liedsatz a, b, b zugrunde, wie er sich in den volkstümlichen Kanzonetten findet. Während diese Form in ihrer unentwickelten Gestalt die Strophe tonisch abschließen läßt und die gleichlautende oder melodisch variierte Wiederholung ihres zweiten Teils auch in der gleichen Tonart bringt (wie noch häufig bei Cesti z. B. in Paris' Arie *O del ben* aus *Pomo d'oro*), ist es bei Stradella fast Regel, daß der zweite Teil sich in der Dominante oder Parallelen bewegt und erst seine Reprise in der Tonika beginnt oder zu ihr zurückkehrt. Selbst in den komischen Arietten im volkstümlichen Stil findet sich meist eine solche harmonische Gliederung; so in Lindora's *Bellezze che in sdegni* (*Floridoro*), in den Arietten *Se lungo da voi* (*Oratio*), *Non è Ciro*, *Pure al fin*, *Ah Despina* (C, 2) (aus *Trespolo*). Oft wird auch nur der Nachsatz des zweiten Teils wiederholt wie in Nubesta's Scherzliedchen *Lasciar un regno* und in Golone's *Era già sposo* (aus *Corispero*).

Die nämliche Struktur mit *da capo* des ersten Teils haben wir in der reizenden Pagenarie aus *Floridoro* (B, 3). Der zweite Teil steht in der Unterdominante, seine Reprise führt zur Dominant; darauf folgt in der Tonika die Wiederholung des ersten Teils mit einer viertaktigen Koda. In seinen Grundzügen entspricht dieser Bau dem dreiteiligen Liedsatz, der darin besteht, »daß die Hauptmelodie einen anderen Gedanken in die Mitte nimmt, also Anfang und Abgesang bildet[1]«. Es ist die gleiche Form, die im Prolog und in der Arie *Ecce può* aus Monteverdi's *Orfeo* zuerst in der Oper auftritt und später in ihrer weitesten Ausgestaltung unter dem Namen Ariette erscheint. Weniger entwickelt finden wir sie in Nino's *E perchè* und *Che pensi* (C, 5), insofern die steigernde Durchführung des Mittelsatzes fehlt; in der zweiten Ariette ist statt dessen die Wiederholung der Verse des mittleren Teils musikalisch durch eine die vorhergehende gegensätzlich ergänzende Periode angegliedert. Im Gedichte ist das *Da capo* des ersten Teils gewöhnlich dadurch eingeführt, daß der

1) Goldschmidt, Studien etc. S. 17.

Reim des letzten der vier bis fünf Verse dem Endreim des wiederholten Satzes entspricht. In der ähnlich gebauten Spottarie Artemisia's (C, 5) erscheint die musikalische Periode des zweiten Verses (*Però Signor Nino*) in ihrer in sich geschlossenen melodischen Linie als Anhängsel der vorhergehenden und greift sowohl durch ihre ziellose Modulation nach der parallelen Molltonart als durch ihre dreiteilige Metrik störend in die organische Gestaltung des Ganzen ein. Auch dadurch, daß sie bei der Wiederholung (eine kleine Terz höher) sich als Beginn des zweiten Teils darstellt, wird jener Eindruck nicht gemildert, der indessen beabsichtigt zu sein scheint, um den übermütigen Hohn der Anrede recht hervorzuheben.

Auch in den meisten der akkompagnierten Arien kehren die besprochenen Formen wieder, ohne daß sie breiter ausgebildet wären. Nur durch die in der Regel ausgedehnteren Ritornells und die instrumentalen Zwischenspiele kommen ihnen weitere Dimensionen zu. Besonders kurz ist der erste Gedanke in Eurinda's Arie *Nume Amor* (B, 1). Die drei übrigen Verse bilden einen Teil, der sich zuerst in der parallelen Molltonart (g) und bei seiner freien Wiederholung in der Dominante (F) bewegt. Als Abgesang kehrt der erste Gedanke wieder, um noch in einer Koda nachzuklingen. — Dem gleichen Schema (a b b a) entspricht die von edlem Ausdruck erfüllte Arie *Per pietà* (B, 4), nur tritt hier zwischen den ersten Gedanken und den zu wiederholenden zweiten als Vordersatz von diesem der in seinem fernliegenden es-dur wirkungsvoll hervorgehobene apostrophische Ausruf.

Neben diesen überwiegenden Formen treffen wir in Stradella's Opern nur ganz selten auf breiter angelegte, welche eine Mehrheit von Gedichtstrophen oder ein hinsichtlich der Stimmung differenziertes Gedicht zu einer musikalischen Einheit zusammenfassen ohne die Scheidung der einzelnen Teile zu verwischen — ein formales Prinzip, das der Sologesang von der instrumentalen Tanzmusik übernommen hatte[1]. Die zweiteilige Arie (oder Kavatine) trägt bei Stradella noch nicht die ausgeprägten Züge der von Graun und Hasse mit besonderer Vorliebe gebrauchten Form[2]. Ausgesprochen ist die Zweiteiligkeit in der Arie *Sepellite vi* (B, 2). Wie bei der ersten zweiteiligen Arie in Landi's *Alessio*[3]) ging der Anstoß zu dieser Formengebung von der Struktur des Gedichtes aus. Die beiden Strophen konnten in ihrer verschiedenen Gestaltung nicht der gleichen musikalischen Form durch Wiederholung unterlegt werden. Die zwei sechsfüßigen Trochäen der zweiten erforder-

---

1) Goldschmidt, Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen. Monatshefte f. M. 1901.

2) Mayer-Reinach, Karl Heinrich Graun als Opernkomponist. Sammelbände der IMG. I., 3.

ten ein neues musikalisches Gebilde, das sich als selbständiger, aber doch durch den gleichen Grundrhythmus innig verbundener Teil an den ersten, der vier vierfüßige Trochäen umfaßt, anschließen konnte. Dieser erste scheidet sich wiederum in eine Periode aus dem ersten Verspaar und eine entsprechende aus dem zweiten. Die harmonische Gestaltuug ist noch nicht die später in der zweiteiligen Arie regelmäßig wiederkehrende, welche den zweiten Teil entweder gleich mit der Tonart des ersten oder mit der des Zwischenspiels beginnen läßt, um alsbald in die Haupttonart überzugehen. In unrer Arie führt die vordere Periode des ersten Teils nach der Molltonart der fünften Stufe; die hintere kadenziert nach der parallelen Durtonart (B), in der auch das Zwischenspiel verharrt. Der zweite Teil moduliert gleich bei Beginn nach der Unterdominante, wiederum über die Molltonart der fünften Stufe erfolgt erst in dem Nachsatz die Rückkehr zur Grundtonart. Auf die Beziehung der Thematik in den beiden Teilen konnte ich schon hinweisen. Das den ersten Teil beherrschende Motiv schweigt, sobald derselbe zu Ende ist und wird von einem neuen abgelöst, das jenes gegensätzlich ergänzt[1]), sodaß die beiden Teile auch thematisch klar geschieden sind und doch im verwandtschaftlichem Verhältnis zu einander stehen. Eine breiter angelegte zweiteilige Form haben wir in Armida's Arie *Raffrena i pianti e le strida* aus *Schiavo liberato.*

Wie bei Cesti[2]) ist die spätere dreiteilige Arie in Stradella's Opern vorgebildet, aber in noch weniger ausgeprägten Zügen als bei jenem. Ein Gebilde von außergewöhnlich weiten Dimensionen ist Almestilla's Arie *Specchiate vi* aus *Corispero.* Die Sätze (A, B [parallele Durtonart], A) werden nach dem Abschluß des ersten Teils in der Unterdominante durch einen zweiten in ihren ursprünglichen Tonarten weiter ausgeführt, wobei dem Dursatze neue Verse zugrunde liegen. Ganz kümmerlich ist noch die Gestaltung des dritten Teils, der bei Cesti schon selbständige Thematik in neuer Metrik und neuem Tempo zeigt[3]). Er ist in Stradella's Arie ganz im Geiste des ersten Themas gehalten und drängt von der Grundtonart nach der Dominante. In den Bässen erwacht wieder der erste Gedanke und ein Teil des Ritornells in der Dominante bereitet sein letztes Erscheinen in der Singstimme vor. Die mehrfache Wiederholung des Hauptgedankens bringt auf charakteristische Weise den erneuten Ausbruch der lauten Klage nach einer ruhigeren Äußerung des Schmerzes zum Ausdruck. Von solchen Ansätzen von *Da Capos* bei

1) Auffallend ist die Ähnlichkeit der thematischen Arbeit im Adagio der II. Sonate von Corelli's *Opera terza.* (In Modena 1689.) [:Denkmäler der Tonkunst III. Bergedorf 1871:]; sicher hat Corelli Stradella's Arie gekannt.

2) Vergl. Adler, Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro* a. a. O.

3) Z. B. in der Arie der Venus: *Cingetemi il crine* aus *Pomo d'oro.*

Cesti sagt schon Burney: »*there are frequent returns to particular portions of the airs, more indeed in the manner of a refrain or burden, than Da Capo or Rondo*[1])«; auch in unserer Arie erscheinen die Reprisen des Hauptgedankens als *refrains*. Zugleich behauptet Burney, daß nicht Scarlatti die eigentliche Dacapoarie in die Oper brachte, sondern daß sie sich schon bei Früheren findet, wie in einer Oper Zanetti's (eines Zeitgenossen Stradella's).

Wie ich schon angedeutet, ist die späteste Schaffensperiode Stradella's durch eine breitere Formengebung charakterisiert. Zum Teil mag es auch dem Genre zuzuschreiben sein, daß in Ermangelung des dramatischen Interesses das Formale mehr in den Vordergrund rückt, wenn wir namentlich im *Barcheggio*, im *San Giovanni Battista*, in *Susanna* und *S. Pelagia*, — in denen allen wir mit ziemlicher Sicherheit Werke aus Stradella's letzten Jahren sehen dürfen, — schon den späteren Arienformen in hoher Entwicklung begegnen. Ausgeprägte zweiteilige Arien, die auch in Taktart und Tempo kontrastierende Glieder aufweisen, haben wir in Proteus' Arie *Ch'io mi plachi* (aus dem *Barcheggio*) und der Susanna's *Zeffirette che spiegate* (aus dem gleichnamigen Oratorium). Im *San Giovanni Battista* stoßen wir auf eine ausgebildete Dacapoarie, — die Arie des Täufers *Jo per me non cangerei*. Der erste noch nicht weiter gegliederte Teil steht im bewegten $^3/_4$ Takt; der zweite in der parallelen Molltonart (g) bringt im langsamen $^3/_2$ Takt eine Kantilene von edlem Ausdruck; darauf wird der erste wörtlich (ausgeschrieben) wiederholt. Ähnlich gebildet sind auch die Arien *Saprin pur* und *D'uscir dal carcere* aus *Seneca e Nerone*[2]), (*Amor sempre avezzo*) und *Seguir non voglio* aus der von Händel mehrfach benützten *Serenata a 3 con strumenti*[3]), die alle Merkmale von Stradella's Spätwerken trägt; bei all diesen Arien ist indes statt der doppelten Schreibung des ersten Teiles die Bezeichnung *Da Capo* angewandt, die wir in den Opern nur im Sinne einer Wiederholung der ganzen Arie zur zweiten Strophe fanden. An der genannten Arie *Seguir non voglio* interessiert uns, daß bereits nach Art der späteren Dacapoarie der Anfangsgedanke am Schlusse des ersten Teiles wiederholt wird. Wie wir sehen kommt also ein großer Anteil an dem letzten Ausbau der Dacapoform dem Schaffen Stradella's zu.

In der musikalischen Gegenüberstellung von zwei und mehr Personen innerhalb geschlossener Formen lassen sich zweierlei Gestaltungsprinzipe unterscheiden, die sich naturgemäß wechselseitig ergänzen — die gleichzeitige Führung der Singstimmen im kontrapunktischen Satze und die dialogische Aufeinanderfolge arioser Sätze.

1) *General History of Music*. V. 2) Liceo Rossini, Bologna.

3) Chrysander, Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken, 3. Leipzig 1888.

Die zweite Art konnte vorerst durch die zeitliche Trennung der Reden die einzelnen Personen weit besser voneinander abheben und somit den dramatischen Anforderungen besser entsprechen als die polyphone Vereinigung der Stimmen, da doch die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel noch zu sehr auf die einheitliche Ausgestaltung eines Grundtons beschränkt war, um von diesem die einzelnen Charaktere durch Lokalfarben zu sondern. Während indes Cesti arios geführten Reden, die aus dem rezitativischen Dialog herauswachsen und ein arioses Ganze bilden, einen breiten Raum gewährt, sind solche in Stradella's Opern seltener und fast nur in den komischen volkstümlichen Partien zu finden. Es ist dem Volksgesange eigen, daß zwei Stimmen sich je eine Liedstrophe oder nur die einzelnen Verse einer solchen einander abwechslungsweise zu singen. Dies ist der Fall in einem Duo zwischen Lustrino und Nubesta (*Corispero* I), das sich im populären Sarabandenrhythmus bewegt.

Eine dramatische Lebendigkeit wurde am besten durch die freien dem Rezitativ nahestehenden Bildungen der Venezianer erreicht, die in kurzen sich beantwortenden Rufen zweier Personen bestanden. Die Stradella eigene formalistische Ängstlichkeit konnte ihn am wenigsten im *Trespolo* daran hindern, diese Manier zu übernehmen. In der rauhen Landluft durften wilde Pflanzen aufschießen, die in den Ziergärten der Königin nicht geduldet worden wären [man vergleiche Akt I, 11 und II, 5].

Was die dramatische Gegenüberstellung größerer arioser Gebilde betrifft, findet sich schon im *Oratio* ein Versuch auf gleicher thematischer Grundlage unterscheidend zu charakterisieren (I. Akt, 20). Vollkommen gelöst sehen wir die gleiche Aufgabe im *Trespolo*. Es handelt sich darum, zwei prägnant geschiedene aber nicht voneinander unabhängige Seelenstimmungen — die wehmütige Resignation des Nino und Artemisia's spöttischen Übermut in Beziehung zu bringen. Mit überraschender Klarheit ist das innere Verhältnis der beiden Personen zum Ausdruck gebracht: ein und dasselbe Thema in Rhythmus und Tempo modifiziert, verknüpft die beiden Arien organisch und charakterisiert zugleich den jeweiligen Standpunkt. Auf den Fortschritt in der Ausdrucksfähigkeit der thematischen Gestaltung, der sich darin kundgibt, wurde schon hingewiesen. Auch in harmonischer Hinsicht sind beide Stücke eng verbunden, indem sich das erste zum zweiten wie Dominante zur Tonika verhält. So steht diese Szene, die auf eine noch entfernte Zukunft deutet, in der Literatur des Seicento vollständig isoliert da und dürfte zum Interessantesten in Stradella's Opern gehören.

Daß Stradella unter allen Meistern der kontrapunktischen Kunst in seiner Zeit nur mit Carissimi in einem Atem genannt werden könne, hat schon Burney erkannt. Die originellsten Züge tragen unter seinen

mehrstimmigen Gesängen diejenigen Duette und Terzette, die sich im Buffostil bewegen. (Stücke für mehr als drei Stimmen finden sich in der Oper nur im ernsten Genre): Wie bei Carissimi adelt hier der durch kunstvolle Gestaltung verliehene Wert die volkstümliche Heiterkeit zu erhabenem Humor.

Häufig ist die Anlage derart, daß sich die Stimmen zuerst im Vortrag zweier Strophen ablösen, um sich zur Schlußsteigerung in einem dritten Teil zu vereinen. Die äußere Form ist meist frei ariettenhaft. Ein Meisterstückchen dieser Art ist das Versöhnungsduett zwischen dem Pagen und der Amme im *Floridoro* (B, 5). In anderen Stücken lösen sich zwei Stimmen, bevor sie zum gemeinsamen Gesang zusammentreten, mit kürzeren melodischen Phrasen dialogisch ab. Allgemein bekannte Blüten dieser Gattung von heiteren Duetten sind Stradella's *Quel tuo petto* und seines größeren Vorgängers Carissimi *O mirate che portenti*[1]. Aber auch das Stückchen des Florino und der Lindora *Mi và sempre stuzzicando* aus *Floridoro* kann in seiner tänzelnden Grazie jenen an die Seite gestellt werden.

Recht ergötzlich ist ein Duett zwischen Ciro und Nino im *Trespolo* (II. Akt, 12). Mit der stilistischen Anlehnung an die Liebesduette in den kurzen sich beantwortenden Ausrufen scheint eine parodische Wirkung beabsichtigt zu sein. Indes kommt gerade hier angesichts der scharfen inneren Gegensätze der Personen: des hoffnungsfroh Liebenden und des erbitterten Verschmähten — der Mangel an musikalischer Individualisierung besonders stark zum Bewußtsein. War auch eine solche bei der Vereinigung von zwei und mehr Stimmen noch nicht im Bereiche des melodischen Ausdrucksvermögens — ein drastisches Beispiel ist auch ein Terzett aus *Corispero* (I. Akt, 3), wo die von den beiden anderen verlachte Person in den Spottgesang mit einstimmt, wohl nur um die Dreistimmigkeit zu ermöglichen, — so kenne ich doch einen Versuch solche Gegensätze in geschlossener Form und bei simultaner Führung der Stimmen zum Ausdruck zu bringen: im *San Giovanni Battista* entgegnet Herodes auf die freudig bewegte Phrase seiner Tochter *Che gioire, che Contento* mit den Worten: *che martire, che tormento*, deren klagender Charakter durch ein »Adagio« bezeichnetes und aus der abwärtsschreitenden D-dur-Leiter bestehendes Motiv wiedergegeben ist. An diesem Gegensatz der langsamen Deklamation zu dem bewegten Jubel des Soprans ist im weiteren Verlaufe des Zwiegesangs festgehalten.

Ihrer Funktion als Gestalten des Dramas entkleidet, vereinigen sich am Schluß des *Floridoro* in einem seriösen Terzett die Hauptpersonen zu einer moralischen Betrachtung nach Art des antiken Chors. Tieferes

1) Beide in: Gevaërt, *Les gloires de l'Italie.*

als der Dichter weiß der Komponist zu sagen, der durch diesen edlen Endgesang den bunten Tollheiten und Seichtheiten des Stückes noch einen Schimmer von erhabener Größe verleiht. Auch später noch, als das Finale der komischen Oper die bewegteste dramatische Darstellung sich zur Aufgabe machen konnte, behielt sich der Tondichter das Recht vor, zum Schlusse eine Sprache zu führen, die sich über diejenige des Stückes erhebt, um dadurch das Ganze moralisch zu verklären. So hat Mozart die galanten Abenteuer im *Figaro* durch die göttlichen Klänge: *Ah! tutti contenti saremo così* zu einem ironisch versöhnlichen Abschluß gebracht, während Verdi mit der Schlußfuge im *Falstaff*: *Tutto nel mondo è burla* seinem letzten Bühnenwerk den erhabenen Glanz einer humoristischen Weltanschauung verliehen hat.

Das geringere dramatische Interesse in dem Kleingenre der Serenaden und Accademien ermöglichte eine reichere Pflege der Mehrstimmigkeit als in den Opern[1]). — Besonders lassen die fünfstimmigen »Madrigale« zum Schluß der *Accademia d'Amore*, des *Damon* und des *Schiavo liberato* Stradella's kontrapunktische Meisterschaft zu Wort kommen. Bei der Bekanntschaft mit diesen Werken müssen wir allerdings beklagen, daß die Opern in dieser Hinsicht so stiefmütterlich behandelt sind, insbesondere daß Stradella die Wirkung eines Schlußensembles nicht erkannt hat. Die *opera buffa* hatte nach Goldschmidt »diese natürliche Steigerung der Mittel zum Schluß hin von der römischen Oper, wo der Chorsatz diese Funktion versah, übernommen[2]). Aber es scheint, daß die ersten glücklichen Versuche vorerst vereinzelt geblieben sind; denn die meisten komischen Opern und *comedie in musica* aus Stradella's Zeit entbehren eines Schlußensembles. (Auch in Alessandro Melani's *Carceriere di se medesimo*[3]), einer der hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der jungen *opera buffa* vermissen wir es[4]). Von Stradella's Opern schließt nur der *Floridoro* mit dem erwähnten Terzett. Im *Corispero* ist der Chor zu dramatischer Wirkung eingeführt, die aber durch das folgende Duett zerstört wird. Gerade der *Trespolo* hätte aber manche dramatisch belebte Situation bieten können, die sich zu einem Ensemblefinale geeignet hätte.

1) Marcello klagt, daß sich der moderne Opernkomponist immer weniger mit mehrstimmigen Sätzen befaßt: »*Non fatichera molto intorno a duetti, cori, quali ancora procurera si levino dall' Opera.*« *Il Teatro alla Moda.* Venedig 1887, p. 65.

2) Studien etc., S. 121.

3) Liceo Rossini, Bologna.

4) Dagegen schließt in der römischen Opera buffa »*Dalla Badella alla Bragia*« von Olivieri der erste Akt mit einem köstlichen Duett zwischen Mann und Frau, der dritte mit einem fünfstimmigen Madrigal. (Bibl. Vaticana, racc. Barberini.) — Scarlatti's *Equivoci nel sembiante* enden mit einem sehr kurzen vierstimmigen Ensemble (1685). (Liceo mus., Bologna.)

Von der Orchesterbehandlung.

Wenn die Instrumentalmusik auch in Stradella's Schaffen nur eine untergeordnete Rolle spielt, dürfte ein Blick auf die Behandlungsweise des Orchesters in seinen dramatischen Werken doch nicht ohne Interesse sein, nicht als ob wir in ihr eine neue Seite seiner Kunst kennen lernen wollten, sondern weil wir daran beobachten können, wie die außerhalb der Oper vor sich gehende Entwicklung der Instrumentalmusik anfängt, auch im dramatischen Kunstwerk ihre Früchte zu offenbaren.

Am wenigsten Neues bieten uns die vier Opern. In diesen nimmt der Instrumentalkörper die gleiche bescheidene Stellung ein, wie in den meisten zeitgenössischen Musikdramen der Venezianer. In erster Reihe hat er die Aufgabe die Gesangsstücke zu begleiten, während er als selbständiger Faktor allein in den die einzelnen Akte einleitenden Sinfonien auftritt.

Die Begleitung der Rezitative und der Mehrzahl von Gesängen, insbesondere derjenigen von heiterem oder volkstümlichem Charakter, ist in den Partituren nur durch den »Basso continuo« vorgezeichnet. Nach Goldschmidt's Auffindung der Einzelstimmen von vier Opern in der Barberini-Bibliothek (jetzt im Vatikan[1]) scheint Torchi's Ansicht hinfällig, der für eine Improvisation der Begleitung auf Grund des Continuos eintritt[2]). Die Einzelstimmen dürften wie in jenen Opern neben den betreffenden Instrumentalstimmen den Continuo gebracht haben; dieser feste Anhaltspunkt ließ eine um so freiere Ausführung zu, die sich ja wie der Vortrag des Sängers in reichen Verzierungen und Diminutionen gefiel. Eine Richtschnur für die Art der Begleitung dürfen wir, — was die geschlossenen Formen betrifft, — in den *Ritornelli* bezeichneten Vor- und Nachspielen der Gesänge sehen. Zu den mit der Ausführung des Continuo betrauten Instrumenten, die sich keineswegs immer auf Cembalo, Streichbaß und Theorbe beschränkten, treten hier in der Regel in zwei Systemen notiert zwei obligate Violinen. In den meisten Ritornellen bringt eine der drei Stimmen die Hauptmelodie der Arie (in der Arie Almestilla's *Specchiate vi* erscheint sie im Baß), während

1) Studien etc, S. 130.
2) *Rivista Musicale Italiana* 1894. Vol. I.

die übrigen in selbständiger Führung die Harmonien ergänzen; sehr oft folgen sich auch die Einsätze der einzelnen Stimmen mit dem Hauptthema fugatomäßig. Ein ähnliches Bild zeigt auch die Begleitung in den Arien *con istromenti*, die von den Hauptpersonen vorgetragen meist einen ernsten, oft einen pathetischen Inhalt haben. Während Cesti hier gewöhnlich außer der »üblichen venezianischen Violinenration« noch zwei Violen vorschreibt, beschränken sich Stradella's Partituren durchweg auf die Notation der beiden Violinen, was indes eine beabsichtigte Mitwirkung der Violen nicht ausschließt. Mehr als bei Cesti bewegen sich die Violinstimmen in der Begleitung selbständig insbesondere in den Arien der Eurinda (IV c und f). Gerne stellt Stradella das Geigenpaar der Singstimme als gleichberechtigten Faktor gegenüber. Statt sich dem gleichzeitigen Gesange zuzugesellen, füllen die Violinen seine Pausen mit Beantwortungen oder Nachahmungen seiner melodischen Bewegungen mit kurzen Phrasen oder längeren Zwischenspielen, wie in der Arie Eurinda's (B, 1). Die Behandlung der Violine weist nichts Fortschrittliches auf. Nirgends ist die dritte Lage überschritten; Passaggien fehlen gänzlich. Das blieb wohl alles der Kunst des Einzelnen überlassen.

Der zur Verbindung mit dem Gesang in so hohem Maße geeignete Klang der Violinen eroberte diesen Instrumenten bald nach ihrer Einführung in die Oper eine bevorzugte Stellung im Orchester. Andere instrumentale Mittel fanden nur mehr bei besonders gearteten Stimmungen Verwendung, für deren gleichmäßige Wiederkehr in den venezianischen Opern sich eine Reihe stereotyper Kolorits ausbildete. In Stradella's vier Opern besteht nirgends eine auf die Instrumentation bezügliche Angabe. Doch ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß in Nino's Beschwörung der Höllengeister (C, 6 1) als Begleitinstrumente zwei Trompeten und eine Posaune gedacht sind. Besonders den schaurig ernsten Klang der letzteren wollte man seit Monteverdi's *Orfeo* und Cavalli's *Giasone* nicht mehr missen, wo von den Schrecken der Unterwelt die Rede war. Die gleiche Klangwirkung scheint in Eurinda's Arie *Furie terribili* beabsichtigt zu sein. Dieses Stück steht in g-moll jenes in e-moll Tonarten, die der meist in D (oder C) gestimmten Trompete[1]) sehr geläufig waren. Ebenso entsprechen ihrem Charakter die einfachen Harmoniefolgen, die erst durch ihre Klangfarbe verständlich werden.

Eine ähnliche Rolle wie in unserer deutschen Romantik die Waldhörner, spielte in der venezianischen Opernmusik die Kriegstrompete. Zu den Imitationen ihrer Kampfsignale durch die Singstimme gesellen sich ihre wirklichen Klänge; so dürfen wir sie hinzudenken, wenn Nino in seinen Wahnsinnsphantasien zum Kampfe ruft: *Tarapatà alla guerra d'amore* (*Trespolo*, III, 15). Zu allen feierlichen Ereignissen wird das

1) Vgl. Eichhorn, Die Trompete in alter und neuer Zeit. Leipzig 1881, S. 10.

glänzende Kolorit der kriegerischen Instrumente herangezogen[1]). Trompeten und Hörner dürften in dem Finalechor des *Corispero* die elementaren Akkordfolgen der Singstimmen verdoppeln.

Wie der Vokalstil der beiden Accademien, des *Barcheggio* und des *Schiavo* sowie der späteren Oratorien (*S. Giovanni Battista*, *S. Pelagia* und *Susanna*) ist auch ihr Instrumentalstil gänzlich verschieden von demjenigen der Opern und der übrigen dramatischen Werke, was für die Annahme spricht, daß diese einer früheren Schaffensperiode angehören. Ein weit größerer Nachdruck als in den Opern ist in jenen Spätwerken auf die Orchesterbehandlung gelegt. Es scheint, daß Stradella einer der ersten Komponisten ist, welche die Unterscheidung des Instrumentalkörpers in das Concerto grosso (*delle viole*) und das Concertino nicht nur in der Opernsinfonie[2]) sondern auch in den Gesangsnummern in Anwendung brachten. Von den sieben Systemen, die wir in den betreffenden Partituren finden, gehören drei dem Concertino (bereits zwei Violinen und ein Violoncell) an, während die übrigen vier die Ripienstimmen (Streichquartett, geschrieben in Violin-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) bringen. Diese Scheidung von Concertino und Concerto grosso, die gegen Ende des Jahrhunders bereits eine landläufige Sache (so dem G. Lorenzo Gregori 1698[3]) war, hatte von Anfang an der Ausbildung der Technik einen breiten Raum gegönnt. In Verbindung mit dem Gesange trat naturgemäß dieses virtuosische Interesse mehr zurück, während das Wesentliche der Neuerung vor allem in der Möglichkeit einer mannigfaltigeren Farbengebung, insbesondere einer dynamischen Differenzierung bestand. Das Akkompagnement der Arien wird teils vom Concertino allein, teils vom Concerto grosso oder von beiden vereint ausgeführt. In dem letzten Falle sind die beiden Instrumentalkörper gegenchörig geführt; zuweilen stehen die Gegenstände ihres Vortrags wie Antwort und Frage gegenüber, häufiger wird das vom Concertino Vorgetragene Teil für Teil vom Concerto grosso dynamisch gesteigert wiederholt. Aber noch weiter ist das Prinzip der Differenzierung verfolgt. Im Vorspiel

1) Nach Eichhorn (a. a. O.) wurde die Trompete vorzugsweise »zum Vortrage einer Melodie von heroischem, markigem Charakter zum Ausdruck einer energischen Seelenstimmung« gebraucht (S. 21).

2) In ihr tritt nach Heuß zuerst das moderne konzertierende Spiel auf. Die älteste ihm bekannte Konzertsinfonie ist vom Jahre 1672. (Die venezianischen Opernsinfonien, Sammelbände der IMG. IV, 3, S. 441 f.).

3) Vergl. Sandberger, Vorrede zu E. F. Dall'Abaco, Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 1. Jahrgang. 1900. p. XLIX.

4) In der von Chrysander mitgeteilten Serenade (Leipzig 1888) Stradella's ist das Orchester ähnlich behandelt. Doch hat die Dama ein eigenes concertino; ihre Arien sind von *istrumenti da parte destinti dagli altri* begleitet, während Concertino und Conc. gr. des Hauptkörpers als *primo* und *secondo crocchio* (-Plaudergesellschaft) bezeichnet sind.

der *Accademia d'Amore* ist eine Dreiteilung des Violinkörpers verlangt, um durch das allmählige Einsetzen der einzelnen Teile eine dynamische Steigerung hervorzubringen.

Neben dem Streicherensemble sind nur im *Damone* eine Lira und im *Barcheggio* eine Trompete und Posaunen ausdrücklich verlangt. Die Trompete ist hier das konzertierende Instrument. In den Sinfonien alterniert sie mit dem Streicherchor oder behauptet beim *Tutti* die führende Stimme; in den Arien löst sie die Singstimme im Vortrag der Melodie ab. Die technische Behandlung ist die gleiche wie wir sie noch bei Händel finden. Bevorzugt sind rasche Bewegungen, Passaggien, auch Triller, meistens ist die Lage eine für das moderne Instrument unerreichbar hohe (das hohe d ist keine Seltenheit[1]). Somit eignet der Trompetenpartie noch kein bestimmter von derjenigen anderer Instrumente verschiedener Charakter; sie könnte ebensogut von einer Violine ausgeführt werden. Daß aber wirklich Stradella's Interesse an der Klangfarbe kein großes ist, verrät die Angabe: »— oder Cornetto«.

Die Posaunen treten wie gewöhnlich zu den Baßinstrumenten. Doch finden sich da und dort Vorschriften für eine dynamische Abtönung, so in dem Terzett *Mille vezzi* aus dem *Barcheggio*: »*Tutti i bassi con un trombone solo*; *ma deve il trombone suonare staccato assai e con poco fiato*«. An einer anderen Stelle sollen Tromboni *assai staccati* den Unmut des Neptun charakterisieren, der das Meer erschüttern will, daß es in den entferntesten Erdteilen zu spüren sei.

Dem Unterschied in der Handhabung des technischen Apparates entspricht ein solcher in der Formengebung der Instrumentalsätze zwischen den Opern und den späteren dramatischen Werken.

In den Opern sind die Sinfonien der einzelnen Akte — der *Corispero* entbehrt ihrer gänzlich — in den kleinsten Dimensionen gehalten. Wie bei Cesti weisen sie noch keine regelmäßige Form auf[2]); sie bestehen aus zwei oder drei Teilen von ungleicher Ausdehnung, die im Zeitmaß in der Regel, seltener im Metrum und in der Tonart kontrastieren. Dem einen der beiden Schemata Lully's, das auf ein kurzes Grave einen rauschenden Allegrosatz folgen läßt, entspricht die erste Sinfonie im *Floridoro*. Das frei fugierte Allegro ist der kunstvollste Teil der Sinfonien[3]). In der

1) Nach Eichhorn (a. a. O.) wurden die »Klarin«-Instrumente nur deshalb in diesen hohen Lagen geschrieben (die D-Trompete bis fis und g), weil sie erst in der Höhe eine zusammenhängende Tonreihe hatten« (S. 42), obgleich der Klang hier »gepreßt und ganz unbiegsam war« (S. 21).

2) Adler, Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro*. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. Wien 1896.

3) Nach Heuß (a. a. O.) ist ja für eine zweite Periode (1660—80) in der Entwicklung der ven. Opernsinfonie das »Eindringen der fugierten Schreibweise charakteristisch. »Die Fugierung vermag indes in der ersten Zeit tatsächlich nicht die knappen Verhältnisse zu sprengen und zu erweitern. S. 433.

des *Trespolo* wächst sein Thema aus dem Anfangsmotiv der wenige Takte umfassenden feierlichen Intrada hervor; hier reiht sich ein dritter ruhiger Teil im 3/2 Takt an, dessen einfache gesangvolle Melodie in zwei repetierten Sätzen ausgesponnen ist.

Wo der instrumentale Apparat in der bezeichneten Weise gegliedert ist, zeigt sich eine breitere und reicher differenzierende Formengebung[1]. Die Anordnung der Teile, die mit dem langsamen beginnt, ist die vorherrschende. Drängt sich schon dadurch ein Vergleich mit der nach diesem Prinzip angelegten Kirchensonate auf, so unterscheidet sich völlig der knnstvolle Stil namentlich in den langsamen Sätzen dieser Spätwerke durch nichts von dem der Sonatenkomposition. In den lebhaften Sätzen, besonders aber in den von ungeradzahliger Taktart, treten uns gerne beliebte Tanzrhythmen entgegen, die ja auch in der sonata da chiesa Eingang gefunden haben. Solche Teile verzichten dann auf eine kontrapunktisch reiche Gestaltungsweise.

Die beiden Sinfonien im *Barcheggio* unterscheiden sich von den meisten übrigen[2] Stradella's dadurch, daß sie mit dem bewegten Satz bginnen. Dasselbe ist der Fall in der Sinfonie zu der von Chrysander herausgegebenen Serenade[3]; während aber diese die schon von Landi in der zweiten Sinfonie seines *San Alessio* benützte[4] und von Scarlatti zum Prinzip erhobene Dreiteilung aufweist, bestehen diejenigen des *Barcheggio* aus vier Teilen. Die erste von beiden (A, 1), wie die Partitur sagt: *ultima Sinfonia del Maestro A. Str.* ist noch ausgedehnter als die zweite. Alle Teile stehen in der gleichen Tonart; durchweg tritt die Trompete konzertierend hervor. Auf den festlich rauschenden ersten Teil im C-Takt folgt ein ruhig gesangvoller im 3/2 Takt, dem der Rhythmus der Sarabande zugrunde liegt. Am bedeutendsten ist der dritte wieder bewegtere Teil, der die Bezeichnung Canzone trägt. Diese ursprünglich vorzugsweise in der Orgelmusik heimische durch Frescobaldi ausgebildete Form ist von Landi auf die Opernsinfonie übertragen worden[5]. Bei Stradella begegnen wir ihr auch im dritten Satz der in Silvani's Samm-

1) »Bis jetzt war die Sinfonie nicht Selbstzweck gewesen, sondern hatte sich in den Dienst der Oper gestellt; nun (von 1680 an) machen sich aber starke Anzeichen geltend, daß ihr diese Rolle verleidet ist, und so beginnt sie bereits auf den Weg zu geraten, auf welchem die Oper in der späteren Zeit wandeln sollte: wie bei dieser die Musik imstande war, den dramatischen Gesichtspunkt aus den Augen zu verlieren, so verfolgt auch »die Sinfonie allmählich Selbstzwecke und wird Konzertstück«. (Heuß a. a. O. S. 739).

2) So alle breiter angelegten wie die der *Accademia d'Amore*, des *Damon*, der *Susanna* und der *S. Pelagia.*

3) Supplemente enthaltend Quellen zu Händel's Werken, Leipzig 1888.

4) Goldschmidt, Studien etc. S. 61.

5) Goldschmidt, Studien etc. S. 60.

lung gedruckten Kirchensonate (*à due Violini e Violone*[1]). Wie dort haben wir es in unserer Sinfonie mit einem dreiteiligen kontrapunktischen Stück zu tun, dessen Bau dem der Fuge sehr nahe kommt. Die einheitliche motivische Arbeit, die aus Bruchstücken des Themas schöpft, verrät den gediegenen Meister. In drei Teilen ergeht sich ein vierter Satz im Rhythmus der Gigue. Seine Gliederung beruht auf dem Wechselspiel zwischen dem Vortrag der Trompete und der Wiederholung ihrer Sätze durch das Violinenensemble.

Die Nebeneinanderstellung rhythmisch und metrisch gegensätzlicher Teile ist der Ausgangspunkt der Instrumentalmusik auf dem Gebiete der Tänze. Von ihr übernimmt der Sologesang dieses Prinzip der Differenzierung ohne sein älteres, das der formalen Einheit aufzugeben. Der neapolitanischen Oper bleibt es vorbehalten die Orchestervorspiele, deren Teile bei Stradella noch zwanglos nebeneinandergestellt sind, in der dreiteiligen Sinfonie grundsätzlich zur Einheit eines »ästhetisch vollbefriedigenden Typus[2]) zusammenfassen.

Vorliegende Arbeit hat ihr Ziel errreicht, wenn sie im Leser Interesse an Stradella's Schaffen erwecken konnte. Von Anbeginn war es nicht das Bestreben des Verfassers, in ihr zu einem abschließenden Urteil über Stradella's kompositorische Tätigkeit zu gelangen, in der ja das profane Drama nur eine untergeordnete Stellung einnimmt. Indessen hofft er einer einseitigen Beurteilung Stradella's erfolgreich zu begegnen, die allein auf der Kenntnis der Oratorien und der kirchlichen Kompositionen, sowie einer Zahl von Kantaten fußen kann und die in Stradella lediglich einen Vollender der *forma exteriore*[3]) sieht. Eine solche Ansicht spricht Rolland[4]) aus:

» . . . La forme est belle; trop belle; il n' y a nul rapport avec ce qu'elle exprime; elle le domine et le fait oublier, comme en ces airs grandioses du Saint-Jean-Baptiste de Stradella. Au hasard de la verve fleurissent les mélodies; en un bouquet factice, d'un goût prevu d'avance, la logique d'Aria les cueille et les rassemble. Les fleurs sont précieuses, étiolées, d'une fadeur subtile, le bouquet est simple avec maniérisme, et ne manque jamais d'éclat. Mais qu'il fait regretter les parfums plus agrestes, moins délicats sans doute, de Schütz et de Carissimi!«

---

1) *Scielta delle suonate* etc. Bol. 1680 im Liceo Rossini, Bologna.
2) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I, S. 39.
3) Torchi, *Canzone ed. Arie* etc. *Rivista Musicale* 1894.
4) *Histoire de l'Opéra en Europe*, Paris 1894. S. 284.

In zutreffender Weise charakterisieren diese Worte die von mir einer späteren Schaffensperiode zugeschriebenen Werke. Im Hinblick auf diese könnten wir in den Opern[5]) beinahe von Sturm und Drang sprechen. Die unmittelbare Entäußerung einer starken Künstlerindividualität ist hier noch nicht behindert durch allzustrengen Formenzwang. Besonders der reiche Esprit in den komischen Teilen, der Versuch einer innerlichen Charakteristik durch die Musik und dadurch ein freies Erfassen dramatischer Situationen. — das sind die eigenartigen Vorzüge dieser Werke, in erster Linie des *Trespolo.* Hier atmen wir auch *parfums agrestes* (— wenn auch nicht ganz im Sinne von Rolland's Worten). Die Fühlung mit dem Leben und Lachen des Volkes unterscheidet Stradella's Opern von seinen übrigen, darunter auch den bislang allein bekannten Werken. Die vornehme Größe des *S. Giovanni Battista* findet in dem Humor des *Trespolo* ihre Ergänzung zu der reichen vollkommenen Persönlichkeit, die wir in Stradella erblicken müssen. Der Adel echter gründlicher Meisterschaft sichert aber auch den Opern einen hervorragenden Platz unter den zeitgenössischen Produkten. Auch wenn er unter dem Volke wandelt, kann der *primo Apollo della Musica* seine Gottheit nicht verleugnen.

---

1) Prosnitz' Urteil, dem Str. im *Floridoro* als »ein guter Musiker, in der Form sicher, in der Erfindung trocken« erscheint, kann ich nicht beipflichten. (Vgl. Kompendium der Musikgesch. 2. Wien 1900. S. 56). Während jener Leben und Wärme vermißt, spricht Ambros von »heißleidenschaftlich pulsierendem Leben«. (Bunte Blätter, Bd. 1.)

Anhang I.

Verzeichnis der Kompositionen Alessandro Stradella's.

Handschriften:

I. Instrumentalmusik.

Sinfonien: 1) (f dur) *à Violino e B.* . . . . R. B. Mod.
2) (d moll) *à Violino, Violone e B.* . . . . »
3) (d dur) *à Violino e B.* . . . . »
4) (b dur) *à Violino, Violone e B.* . . . . »
5) (f dur) *à Violino e B.* . . . . »
6) (a moll) » . . . . »
7) (d dur) *à 2 Concertini (2 Vi. e B.)* . . . . »
8) (d dur) *à Concertino e concerto grosso* . . . . . . »
9) (e moll) *à Violino e B.* . . . . »
10) (f dur) » . . . . »
11) (a moll) *à Concertino* . . . . »
12) (g dur) » . . . . »
13) (g dur) *à Viol. e B.* . . . . »
14) (d dur) *à Concertino* . . . . »
15) (a moll) » . . . . »
16) (d dur) *à Viol. e B.* . . . . »
17) (f dur) *à Concertino* . . . . »
18) (f dur) » . . . . »

II. Vokalmusik religiösen Inhalts.

a. Cantaten.

Ah, ah troppo è ver (d dur) S.S.S.C.T.B. . . . . R.B. Mod.
Coro à 4 v. — Concertino e conc. gr. di Viole, di Liuto di Arpa doppia.

Crudo mar di fiamme orribili (e dur). . . . . R.B. Mod.
B. con Vi. e B. C. Dichtung von Pompeo Figari

Esule dalle sfere (d dur) *S. B. coro à 4 v. con Vi. e B. C.* Dichtung von Pompeo Figari. . . . . »

Si apra al riso ogni labro (d dur) . . . . »
S. C. B. con Vi. e B. C.

Pugna certamen, militia est vita humana (»Dialogo«) (a dur)
S. C. T. B. con Vi., 2 Viole di conc. gr., 2 Vi. di secondo coro e B. C. . . . . »

b. Motetten.

Werk	Fundort
Ave regina coelorum (e moll) *S.C. con B.C.*	R.B. Mod.
Benedictus dominus Deus S.T. con B—C.	Fitzw. C., R.C. of M.L., Bodl. L. Oxf., Ch. Ch. Oxf.
Care Jesu suavissime (g moll) *S.C. con Vi. e B.C.* Dichtung von Stradella.	R.B. Mod.
Convocamini, congregamini (b dur) *S.S.C.T.B. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Dixit angelis suis iratus deus (g moll) *S. con B.C.* Dichtung von Stradella.	»
Et egressus est a figlia Sion (g moll) *C. con B.C.*	»
Exultate in Deo fideles (d dur) *B. con Vi. e B.C.* Dichtung von Stradella.	»
In tribulationibus, in angustiis (d dur) *S.S.C.T.B. con Vi. e B.C.*	»
Laudate dominum à 8	Sammlung Santini (Rom); jetzt wohl Münster.
Locutus est dominus de nube ignis (d dur) *S. con Vi. e B.C.* (1683)	R.B. Mod.
Lux perpetua à 6 v.	Sammlung Santini (s. oben).
Nascere virgo potens (b dur) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
O majestas aeterna (c moll) *S.S. con B.C.*	»
O salutaris	B. n. Par.
O vos omnes qui transitis (d dur) *C. con Vi. e B.C.* Dichtung von Stradella.	R.B. Mod.
Plaudite vocibus (d dur) *S. con B.C.*	»
Qui habitat in adjutorio altissimi (90. Psalm) *à 5 v.*	B. n. Par.
Sinite lacrimari S.S.B. con Vi. e B.C.	R.B. Mod.
Sistite sidera coeli (d dur) *S. con Vi. e B.C.*	» B. Berl.
Signor non mi ripender à 6 v.	R.C. of M.L.
Surge cor meum (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Tantum ergo sacramentum (g moll) *S.C. con B.C.*	»

Ferner:

Werk	Fundort
Motetts collected by Thom. Tudway (1715—20; engl. Text von Dr. Aldrich)	Br. Mus.

III. Oratorien.

Werk	Fundort
Santa Edita, vergine e monaca[1]) *S.S.C.T.B. con B.C.* Dichtung von Lelio Orsini	R.B. Mod.
Ester, liberatrice del populo Ebreo (2 Teile) *S.S. e T.B. Coro à 4 v, con B.C.*	»
San Giovanni Grisostomo (2 Tle.) *S.S.C.T.B. con C.B.*	»
Santa Pelagia (2 Teile)[1]) S.*C.T.B. Coro à 4 v. Sinfonia con Vi. Viola e B.*	»

1) Textbuch C. r. Br.

Sa Giovanni Battista (2 Teile) *S.S.C.T.B. Coro à 2 & 4. — concertino u. conc. grosso in d. Sinf. nur Vi., Viola u. B.*	R.B. Mod., L. m. Bol. B. Berl. Fitzw. b. R.C. of M.L. Daraus ein Duett B. Berl.[2]), — eine Arie L. m. Bol.
Susanna[3]) (2 Teile) *S.S.C.T.B. Coro á 3 & 5, concertino e conc. gr. 1681.* Dichtung von Giovanni Battista Giardini	R.B. Mod.

IV. Vokalmusik profanen Inhalts.

a. Arien:

Che mi giovan le vittorie (c dur) *Bar. con. Vi. e B.C.* . . .	R.B. Mod.
Chi mi disse che Amor da tormento (a dur) *Mezzos. con B.C.*	R.B. Mod. u. L. m. Bol.
Deh, vola o desio (f dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Delizie contenti (d moll) *Bar con Vi. e B.C.*	»
Destate vi o sensi, risvegliate onore (d dur) *S. con Vi. e B.C.*	»
Torna Amor (f duz) *S. con B.C.*	»

b. Kanzonetten:

Amor che nel mio petto (d dur) *C. con B.C.* (nicht nachweisbar von St. nach Catelani).	»
Chi non porta amor nel petto (a moll) *S. con B.C.*	»
Il mio cor per voi luci belli (c moll) *S. con B.C.*	»
La metà del vostro core (c dur) *S. con B.C.*	C. r. Br.
La speranza del gioir (es dur) *S. c. B.C.*	»
Ogni sguardo che tu scocchi (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Pensier ostinato (b dur) *S. con B.C.*	»

c. Kantaten:

A difender le mura S. con C.B.	B. n. Par.
A dispetto della sorte (e dur) *S. Bass. con B.C.*	R.B. Mod.
Adorata libertà (f dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven.
Agli assalti del cieco volante (g moll) *C. con B.C.*	R.B. Mod.
Ah che vale il sospirar S. con B.C..	Fitzw. C.
Ahi che in sentirlo S.S. con B.C.	Br. Mus.
Ahi che posar (g moll) *S.B. con B.C.*	Fitzw. C. und Mus. Dresd.
Ai torbidi fiumi S.S. con B.C.	Fitzw. Cambr.
Allettarmi S.B. con B.C..	»
Alle selve, agli studii (a dur) *S.S.C.C. con B.C.* (Amore, Diana, Apollo, Marte) Dichtung von Benedetto Pamfilio (1680)	R.B. Mod.
Amorose mie catene (a moll) *S. con B.C.*	»
A piè d'annoso pino (g moll) *S. con B.C.*	»
Apre l'uomo infelice allor che nasce (g dur) *S. con B.C.* . .	»
A quel candido foglio S. con B.C.	Fitzw. C.

---

1) Textbuch (Eredi Soliani 1693) R. Archivio Mod.
2) Das Manuskript trägt den Titel *Solfeggi Canoni e Fuga*: so auch bei Eitner.
3) Textbuch: R.B. Mod. und C. r. Br.

Ardo, sospiro e piango (d moll) *S.B. con B.C.*	R.B. Mod., L. m. Bol. im (Katalog ohne Autorenangabe) Fitzw. C., Ch.Ch. Oxf.
Arsi già di una fiamma (f dur) *S. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Aura che dolce spiri S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Aure fresche, aure volanti (c dur) *Mezzos. e B. con B.C.* . . .	R.B. Mod. u. Fitzw. C. Br. Mus.
Baldanzosa una bellezza. S.C. con BC.	C. r. Br.
Begli occhi il vostro piangere (e moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Begli occhi un guardo S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Ben è vile quel core (a dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Care labbra S.B. con B.C.	S.M. Ven. und Fitzw. C.
Care stille S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Che farci poss'io S.B. con B.C.	»
Che speranza aver si pùo (f dur) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Che vuoi più da me fortuna (e moll) *S. con B.C.*	»
Chi avesse visto un core (d moll) *S. con B.C.*	S.M. Mod., L. mus. Bol. Arch. S. Petronio Bol., M. Dresd., B. n. Par., Br. Mus., Fitzw. C.
Chi non crede T.T.	Fitzw. C.
Chi non sa S. con B.C.	Hofbibl. Wien
Ch'io nasconda il mio foco (g moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod., Hofb. Wien, B. München.
Correa là su nelli stellati campi (a dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven.
Così amor mi fai languir (c dur) *S. con B.C.*	»
Così dice a piangendo (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. L. Oxf.
Costanza, costanza resisti se puoi (e moll) *S. con B.C.* . . .	S.M. Ven., C. r. Br.
Da Filinda aver chi può (d moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br., Ch.Ch. Oxf.
Dai legami amorosi già disciolta (a moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Dal guardo lusinghiero (a moll) *S. con B.C.*	L. mus. Bol.
Dalla Tessala sponda scese d'Argo (d dur) *C. con B.C.*	R.B. Mod.
Dalle sponde del Tebro dove altri approda (g moll) *B. con B.C.*	R.B. Mod. u. Fitzw. C.
Dal luminoso impero (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Da mille pene S. con B.C.	Fitzw. C.
Da una bella superba S. con B.C.	B. n. Par.
Deggio penar così (d moll) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München
Deh frenate B. con B.C.	Fitzw. C.
Dell'ardore ch'il core (d dur) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München
Dentro bagno fumante (»Seneca suenato«) *B. con B.C.*	L. mus. Bol.
Dietro l'orme del desio (a moll) *S.C. con B.C.*	R.B. Mod.
Disperata rimembranza S. con B.C.	Fitzw. C.
Disperato morirò S.C. con B.C.	»
Dopo incessante corso (c moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Doppia fiamma S.T. con B.C.	Fitzw. C.
Dove gite o pensieri (c dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Dove il Tebro famoso (c dur) *S. con B.C.*	»
Dove l'ali spiegate (a moll) *S. con B.C.*	»

Dovunque il piè rivolgo (e moll) *T. Bar. con Vi. e B.C.* . . . R.B. Mod.

Ecco amore che altero risplende (c dur) *S.C.B. con Vi. e B.C.* (Zu einem Feste im Hause Colonna) . . . ».

Eccomi acciuto B. con B.C. . . . Fitzw. C.

E pur sempre a miei desiri S. con B.C. . . . »

Farfalletta. S.S. con B.C. . . . »

Fedeltâ sinchè spirto in petto (c dur) *S. con B.C.* . . . Hofb. Wien u. B. München.

Ferma il corso e torna al lido (h moll) *S. con B.C.* . . . R.B. Mod.

Fermatevi o bei lumi (a dur) *S. eon B.C.* . . . »

Figli amici, Agrippina (»Il Germanico«) *à l v. con B.C.* . . . B. n. Par.

Figli del mio cordoglio (e moll) *S. eon B.C.* . . . S.M. Ven., C. r. Br., Ch.Ch. Oxf.

Forse unato pensier S. con B.C. . . . Fitzw. C. (2 Ex.)

Fra queste ombre cerco il mio sole (g moll) *S.C. con B.C.* . . . R.B. Mod.

Fulmini quanto sa quel sembiante. S.B. con B.C. . . . R.B. Mod., B. Berl. Fitzw. C., Ch.Ch. Oxf.

Fuor della stigia sponda S. con B.C. . . . Fitzw. C.

Genuflesso a tue piante (b dur) *S. con B.C.* . . . R.B. Mod., S.M. Ven., C. r. Br.

Gia languiva la notte (»La Medea«) (g moll) *S. con B.C.* . . . R.B. Mod. u. Fitzw. C. (2 Ex.)

Già le spade nemiche (»Il Marc Antonio«) *à 1 v. con B.C.* . . . B. n. Par.

Già, nell' Indo emisfero. S. con B.C. (fis moll) . . . M. Dresden.

Giunto vivo alla tomba S. con B.C. . . . Fitzw. C.

Il destin vuol ch'io pianga (g moll) *S. con B.C.* . . . S.M. Ven., C. r. Br. (hier noch ein zweites Exemplar f. Alt i. c moll.)

Il mar gira ne' fiumi (d moll) *S. con B.C.* . . . R.B. Mod.

Il mio cor ch' e infelicissimo (d moll) *S. con B.C.* . . . »

Il penare per te bella (a moll) *S. con B.C.* . . . L. mus. Bol.

Il più misero amante (e moll) *S. con B.C.* . . . S.M. Ven., C. r. Br., Fitzw. C. (2 Ex.).

Il più tenero affetto. S. con B.C. . . . Fitzw. C.

Infinite son le pene (do magg) *S.T.B. con Vi. e B.C.* (für eine Serenade) . . . R.B. Mod.

In quel sol che in grembo al Tajo (e moll) *S. con B.C.* . . . S.M. Ven., L. mus. Bol., Fitzw. C., C. r. Br.

Jo che lasciato fui (a-dur) *S. con B.C.* . . . R.B. Mod. u. L. Mus. Bol.

Jo d'amore C.T. con C.B. . . . Fitzw. C.

Jo non vo' più star così (b dur) *S. con B.C.* . . . R.B. Mod.

Jo per viver S.T. con B.C. . . . Fitzw. C.

Jo rimango stordito (d-dur) *S.B. con B.C.* . . . R.B. Mod.

Jo vi miro luci belli S. con B.C. . . . Fitzw. C.

La bellissima speranza S.B. con B.C. . . . »

La mia donna S.S. con B.C. . . . »

La povera mia fè S.S. von B.C. . . . Br. Mus.

La ragion m'assicura S. con B.C. (b dur) . . . Br. Mus. (2 Ex.), Fitzw. C., Bodl. L. Oxf., Ch. Sh. Oxf., C. r. Br.

La speranza del mio core (a dur) *S. con B.C.* . . . Hofb. Wien u. B. München.

L'avviso al Tebro giunto (f dur) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
L'havete fatto a me S. con B. c.	Fitzw. C.
Lilla mia su queste sponde (e moll) *S.S.B. con B.C.*	R B. Mod.
Lontananza è gelosia (c moll) *S. con B.C.*	»
Ma dove, dove te (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. Oxf.
Mai vibro saette amori S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Ma non voler S.B. con B.C.	»
Me ne ferete tanto S.B. con B.C.	»
Mio cor che si fà (a moll) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München.
Misero amante a che mi vale (a moll) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod. u. B. n. Par.
Mortali che sarà (»La Saetta«) *B. con B.C.*	Fitzw. C.
Noiosi pensieri S. con B.C.	»
Non disserrate ancora (g moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Non fù il tesoro S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Non me ne fate B. con B.C.	»
Nò, nò, nò, nò, (g dur) *C.B. con B.C.*	L. m. Bol. u. Arch. S. Petr. Bol.
Non più piaghe al mio cor C. con B.C.	C. r. Br.
Non sa mai amor ferir S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Non sei contento ancora (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven. u. C. r. Br.
Non sia mai, ah nò (a dur) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München.
Non si creda alla fortuna S. con B.C.	B. n. Par.
Occhi belli e che sarà del mio duol? (d dur) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod. u. Fitzw. C.
Occhi miei S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Occhi rei S.S. con B.C.	»
Ombre voi che celate (g moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., B. München, C. r. Br., Fitzw. C.
O mio cor quanti t'inganni S. con B.C.	Fitzw. C.
Onde con strana sorte S.B. con B.C.	»
Or che siam soli C. con B.C.	C. r. Br.
Patienza finirà T.B. con B.C.	Fitzw. C.
Pensieri volati S.S. con Vi. c. B.C.	»
Per ch'io sospiri C.T. con B.C.	»
Per molti anni S. con. B.C.	»
Per pietà qual che pietà (a moll) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München.
Per tua vaga beltà arsi (a dur) *S.S. con Vi. e. B.C.*	R.B. Mod.
Piangete occhi dolenti (e moll) *S.S.C. con B.C.*	R.B. Mod., L. m. Bol. (Im Katalog ist der Autor als unbekannt bezeichnet), Fitzw. C.
Piangete occhi, piangete (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Poi ch'avaro desio (»Il Mida«) *B. con B.C.*	Fitzw. C.
Presso un rivo S. con B.C.	»
Pria ch'il fior S.S. con B.C.	»
Pria di scior quel dolce nodo (c dur) *C. con B.C.*	R.B. Mod.
Privo delle sue luci (»Il Belisario«) *S. con B.C.*	B. n. Par u. Fitzw. C.
Qual di cieca passione S. con B.C.	Fitzw. C.
Quando adoro S.S. con B.C.	»
Quando mai vi stancherete (e moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br. Ch. Ch. Oxf.

Quando sembra che muoti quest' alma (a dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br., B. n. Par. (hier nur ein Bruchstück).
Quando stanco dal corso S. con B.C.	Fitzw. C.
Quant' è bella la mia stella S. con B.C.	»
Quel tuo petto di diamante (c dur) *S.B. con C.B.*	R.B. Mod., Bibl. n. Par. B. r. Br.
Qui dove fa soggiorno (f dur) *S.S.B. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Reggetemi non posso più (c dur) *S.S.T. con Vi. e B.C.*	»
Ruscelletto che piangendo (c dur) *S. con B.C.*	Bodl. Oxf.
Ruscelletto se gia mai presso (c dur) *S. con B.C.*	»
Sai perchè piange il rio (c moll) *S. con B.C.*	»
S'amor m'annoda il piede (c dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven., Fitzw. C., C. r. B.
Sarà ver ch'io mai disciolga (a moll) *S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Sciogliete in dolci nodi S.S. con B.C., Vi., Viol, Viola da gamba e Contrab. Vorher: *Sinfonia.*	»
Sciogliete puri vostri accenti (a moll) *S. con B.C.*	»
Scorrea lassù negli stellati campi (a dur) *S. con B.C.*	C. r. Br., (ein zweites Exempl. für Alt in d dur).
Se del pianeta ardente i luminosi raggi (d moll) *S. con Vi., Viole e B.C.*	R.B. Mod.
Se il tuo dire io ben comprendo (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. Oxf.
Se la gloria S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Se nel ben sempre inconstante	Br. Mus. (3 Ex.).
Se Nerone lo vuole B. con B.C. (»Seneca svenato«)	Fitzw. C. (2 Ex.).
Se perduta ho la speranza T.B. con B.C.	»
Se t'ama Filli	Br. Mus. (2 Ex.).
Si salvi chi può, vacillan le sfere (d dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Sì, sì, feritemi T.T. con B.C.	Fitzw. C.
So ben che mi saettano S. con BC. (c dur)	S.M. Ven.
Soccorso olà, Cupido adirato (d dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C.
Soffrite, tacete S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Soffro misero e taccio (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Solca il mar C. con B.C.	Fitzw. C.
Son già rotte le catene S.S. con B.C.	»
Son prencipe, son re (»Il Tiberio«) *l. v. con B.C.*	B. n. Par.
Son pur dolci le ferite (d moll) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod.
Sopra candido foglio (d moll) *S. con B.C.*	L. m. Bol., Fitzw. C.
Sopra una eccelsa torre (f dur) *B. con B.C.* (»L'incendio di Nerone«)	R.B. Mod., B. n. Par., Fitzw. C., Ch. Ch. Oxf.
Sotto l'aura d'una spence S. con B.C.	Fitzw. C.
Sparisce quel vento S.B. con B.C.	»
Spuntava il dì (e moll) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Stanco della speranza S. con B.C.	Fitzw. C.
Stelle non mi tradite (a dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod., Br. Mus.
Su le rive del Tebro (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. L. Oxf.
Tante perle non versa l'aurora (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., Hofb. Wien, C. r. Br.

Tiranno di mia fè (d moll) *S. con B.C.* . . . . L. m. Bol.
Tradito mio core C. con B.C. . . . . C. r. Br.
Troppo di Tirsi ingrato (c moll) . . . . Bodl. L. Oxf.
Troppo grave à 2. v. con B.C. . . . . Br. Mus. (2 Ex.).
Troppo oppressa dal sonno S. con B.C. . . . . B. n. Par.
Tu partirai crudel C. con B.C.. . . . . C. r. Br.
Tu sola S.B. con B.C. . . . . Fitzw. C.
Udite amanti, udite (e dur) *S. con B.C.* . . . . R.B. Mod.
Un core di smalto S.S. con B.C. . . . . Fitzw. C.
Vado a morir, Domitio B. con B.C. (»Seneca a Nerone«) . . L. m. Bol.
Vaganti pensieri S. con B.C. . . . . Hofb. Wien, Fitzw. C.
Vaga rosa S.S. con B.C. . . . . Fitzw. C.
Vaghe calme non vi credo S. con B.C. . . . . »
Vago rio S.S. con B.C. . . . . »
Vieni speranza S.C. con B.C. . . . . »
Voi ch' avaro desio 1 v. con B.C. (»Il Mida«) . . . . B. n. Par.

Ferner:

Sammlung von Kantaten . . . . R. Cons. Neapel[1]).
Sammlung von Arien . . . . B. Chigiana Rom[1]).
Ein Band Duette . . . . C. n. Par.
Arien und Kantaten . . . . Sammlung Santini (jetzt wohl in der Dombibliothek zu Münster)[2]).

d. Madrigale:

Ah dolende partita S.S.C.T.B. . . . . St. Mich. C. Tenb.
Alma afflitta S.S.C.T.B. . . . . »
Amor io parlo S.S.C.T.B. . . . . »
Che dura legge S.S.C.T.B. . . . . »
Che pensi S.S.C.T.B. . . . . »
Ciechi desir S.S.C.T.B. . . . . »
Clori son fido amante (f dur) *S.S.C.T.B. con B.C.* . . . . . . R.B. Mod., Br. Mus. R.C. of M.L., Fitzw. C.
Clori languendo S.S.C.T.B.. . . . . B. Berl.
Colpo de' bei vostr' occhi (d dur) *S.C.B. con B.C.* . . . . . R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Come sian dolorose S.S.C.T.B. . . . . St. Mich. C. Tenb.
Con la sua vita S.S.C.T.B. . . . . »
Cor mio S.S.C.T.B. . . . . »
Credete l'voi S.S.C.T.B. . . . . »
Cura gelata e via S.S.C.T.B.. . . . . »
Deh lasciate S.S.B. . . . . Fitzw. C.
Ecco ritorno ai pianti S.S.B. . . . . »
E cosi pur languendo S.S.C.T.B. . . . . St. Mich. C. Tenb.

---

1) Nach Rob. Eitner, Quellenlexikon Bd. 9, S. 305 f. Genauere Angaben waren von diesen Bibliotheken nicht zu ermitteln.

2) Zufolge einer freundlichen Mitteilung des Herrn Domchordirektor Schmidt befinden sich hier Werke von Str., können aber bei dem ungeordneten Zustand der Bibliothek noch nicht namentlich aufgeführt werden.

E pur giunta mia vita (g moll) *S.C.T. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Era l'anima mia S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Feritevi, ferite viperette (f dur) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Jo d'altrui S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Langue e vostro languir S.S. con B.C.	»
Ma se morti S.S.B.	Fitzw. C.
Mentre d'ampia voragine S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Moribundo mio pianto S.S.C.T.B.	»
Morto mi vede S.S.C.T.B.	»
Negl' alti campi S.S.B.	Fitzw. C.
Occhi un tempo S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Oimè si tanto amate S.S.C.T.B.	»
O miseria d'amante S.S.C.T.B.	»
O prodighi S.S.C.T.B.	»
Or che la notte S.S.C.T.B.	»
Pallida gelosia S.S.C.T.B.	»
Per non mi dir S.S.C.T.B.	»
Piangete occhi dolenti [1]) *S.S.C.T.B.* (e moll)	R.B. Mod., R.C. of M.L., Fitzw. C., Br. Mus.
Pupillette amorose S.S. Mezzos C.T.	R.B. Mod., C. r. Br. Fitzw. C., Br. Mus.
Pur privo della mia vita S.S.B.	Fitzw. C.
Quando per voi S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Si mi dicesti S.S.C.T.B.	»
Sperai nella partità S.S.B. con B.C. (a moll)	R.B. Mod.
Strazziarmi pur Amor S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Tirsi un giorno piangea (a moll) *S.S.M.C.T.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Torna Cinthia S.S.T.	Fitzw. C.
Tu parti S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Una farfalla S.S.C.T.B.	»
Voi volete S.S.C.T.B.	»

e. Prologe:

Aita, numi aita (d dur), *C.T. Bar. B. con cori* (diavoli), *concertino, conc. gr. tromba e B.C.* Für *Tito*	R.B. Mod.
Che nuove (f dur) *S.T.T. con Vi. e B.C.*	»
Con meste luci (g moll) *S. c. B.C.*	»
Dormi Titone (b dur) *S.S.T. con Vi. e B.C.* (für *Cesti's Dori*) »Rom 1672«	R.B. Mod., C. r. Br.
E dovrò dunque in solitaria stanza (d dur) *T. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Fermate omai (c dur) *S.S.T. Vi. e B.C* (für *Minato's Scipione)*	»
O di Cocito deità (d dur) *S.S.T.B. con Vi. e B.C.* (für den *Girello Melani's*)	»
Questo è il giorno (c dur) *S.S.S.M.C. con B.C.* (für *Cavalli's Gasione*)	»

1) Gänzlich verschieden von der gleichnamigen Kantate.

f. Intermezzi:

Amanti che credete (f dur) *S. con coro e B.C.*	R.B. Mod.
Che fai Dorilla mia (c dur) *S.S. con Vi. e B.C.*	»
Chi mi conoscerà (f dur) *S.S.B. con B.C.*	»
Ove che figuracce (c dur) *C.B. con B.C.* (für den *Tito Beregiani's*)	»
Soccorso aita (b dur) *S.S. con Vi. e B.C.*	»
Su, su si stampino (f dur) *S. Bar. con Coro, Vi. e B.C.* . .	»

g. Drammi in musica:

Serenaten, Accademien etc.

Accademia d'Amore (in 2 parti) 5 Stimmen, concertino u. conc. gr.	»
Barcheggio, Serenate *in due parti* (1681) 3 Personen, concertino u. conc. gr.	»
Circe, Operetta (parte unica) A, 3 Personen, Vi. e B.C. . .	»
Circe, Operetta (parte unica) B, 3 Personen, Vi. e B.C. . .	»
Damone, Accademia (parte unica) 5 Stimmen, concertino u. conc. gr..	»
Lo Schiavo liberato, Serenata in 2 parti, 4 Personen, concertino u. conc. gr.	»
Or che la dea notturna, Serenata, 2 Stimmen	Fitzw. C.
Vola, vola in altri petti, Serenata »per l'Eccelentissimo Sig. Don Gasparo Altieri«[1]). 4 Personen.	Fitzw. C., C. n. Par.
Il Biante, Azione dramatica, parte in musica, parte in prosa	R.B. Mod.

Opern.

Corispero, Dramma in 2 atti.	R.B. Mod.
Floridoro, Dramma in 3 atti.	R.B. Mod., Hofb. Wien (als Moro per Amore), B. München (nur einzelne Teile).
L'Oratio Cocle sul ponte, Dramma in 3 atti	R.B. Mod.
Trespolo Tutore, Dramma in 3 atti[2])	»

h. Pädagogisches.

Libro de Primi Elementi del Sig. Al. Str.	L. mus. Bol. (Kopie von 1694).

In gedruckten Ausgaben.

Scelta di Canzonette Italiane di diversi autori . . . Printed at London by Godbid and Playford . . . . »Amor io ben l'intendo« (à 1 v.) »Care labbra« (à 2 v.) »Non sa mai« (à 3 v.)	B. Vat. (racc. Barb.)
Silvani Marino, Scielta delle suonate a due Violini con il B.C. per l'Organo — (6. Sonate in d dur von Str.) Bol. 1680	L. mus. Bol., Bodl. L. Oxf.

1) So angeführt auch im *Catologo dei manoscritti della Bibl. Estense* von 1761 (I III 209—12). Jetzt befindet sich die Serenade nicht mehr in Modena.

2) Textbuch R.B. Mod.

Neuausgaben.

Chrysander (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken) (3) *Serenata a 3 con strumenti*[1]) (concertino u. conc. gr.) di A. St. *Qual prodigio ch'io miri.*

Crosti, Eugène, *Les airs célèbres.* Paris, Girod 1896 . . B. n. Par.

Eitner. Rob., Acht Gesänge x.

Gevaërt, *Les gloires de l'Italie,* I & II.

Halévy, *Canti a voce sola dell' insigne A. Str.* . . (6 Gsge.) Par Escudier 1861 . . . . L. m. Bol., B. Berl., B. n. Par.

Novello's *Fitzwilliam Music 5 Vols.* Score 1825 . . . . Fitzw. C.

Parisotti, *Libro secondo di Arie Antiche* Milano (Ricordi) 1890. (2 Stücke.)

Rung, *Musica scelta di antichi* . . . . B. r. Br. *Musici Italiani.* Olsen, Kopenhagen. (Eine Kanzonette.)

---

1) Das Manuskript befand sich, wie Chrysander im Vorwort sagt, zur Zeit als er das Werk kopierte (etwa 1868) im Besitze von Victor Schölcher in London »und ist wohl später mit demselben nach Paris gewandert«. Eine Spur desselben konnte ich nicht entdecken.

A. Barcheggio.

Ultima Sinfonia del Maestro A. Str.




usw. (noch 52 Takte, Schluß in D), dann folgt:
Canzone.
usw. (noch 31 Takte, Schluß in D), dann folgt:
tr.
usw. (noch 112 Takte.)

C. Trespolo.

1) Arie d. T.





2) Arie Trespolos (II, 2).

B. Floridoro.

1) Arie der Eurinda (II, 3).




nel_le pe - - ne dell' ar - dor,
se piagas_ti in seno il cor
fà conten_to, fà con_
tento il mio de - sir, nel_le pe - - ne dell' ar - dor
nel_le pe - - nedell' ar -

dor. Nume Amor, nume Amor, fammi gio - ir

fammi gioir, fammi gioir, Nume Amor, fammi gio - ir.

2) Im Garten (II, 6): Arie der Eurinda.



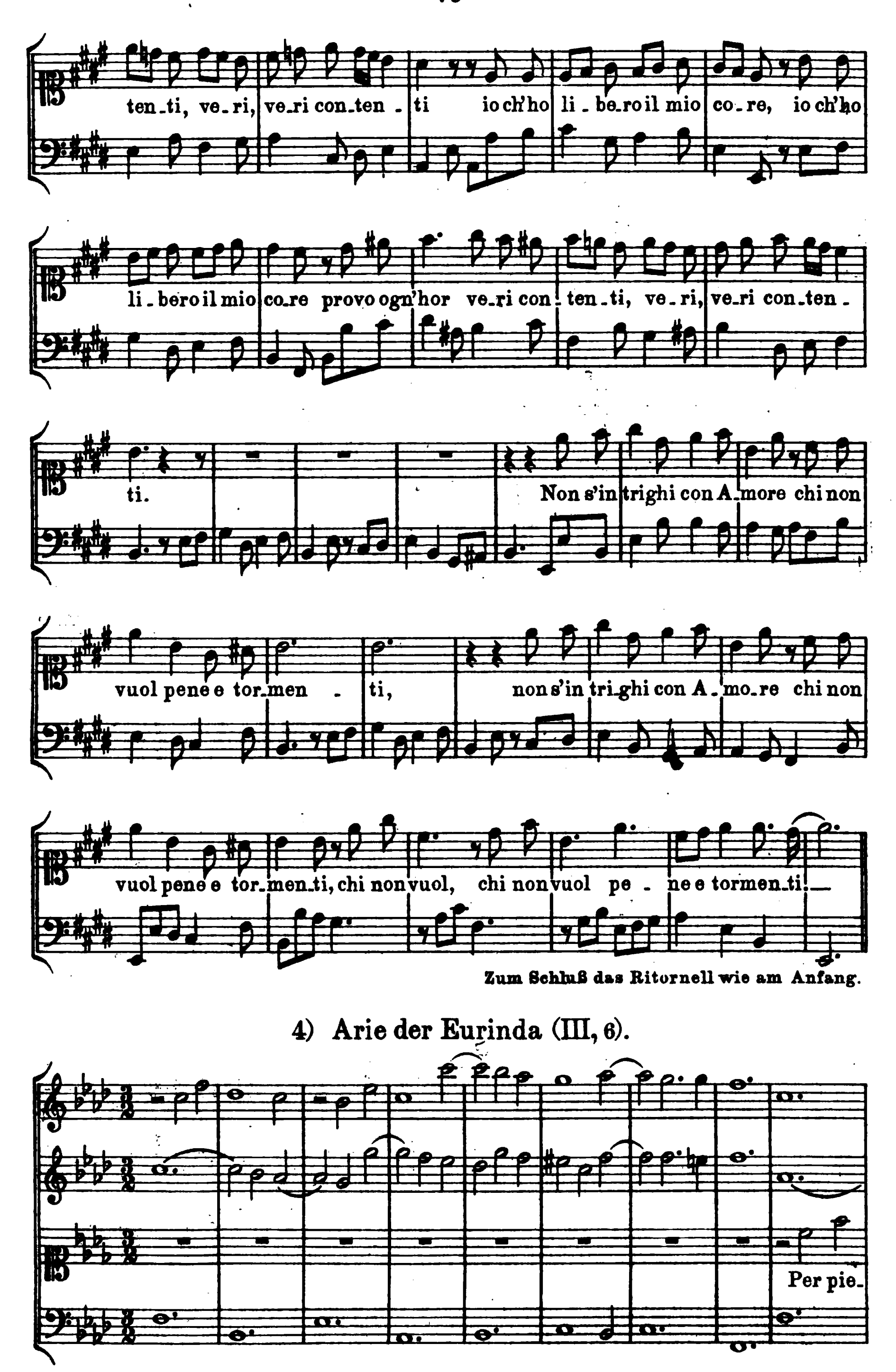

ciechi affet_ti che nas_ce _ te,
mentre io
veg_gio che vuoi sie _ te mentre io veg_gio che vuoi sie _ te rei ne_mi _ ci,
rei ne_mi _ ci del ho _ no _ re.
Che sa_rà del mio cor fe_li _



- ce fe - li - ci sor - te, — se dal vostro ve - le - no hav - rà la mor -
te, hav - rà, hav - rà la mor - te hav - rà la mor -
te se dal vostro ve - le - no hav - rà, hav - rà la
mor - te.

3) Fiorino allein (II, 8).




ten_ti, ve_ri, ve_ri con_ten _ ti io ch'ho li _ be_ro il mio co_re, io ch'ho
li _ bero il mio co_re provo ogn'hor ve_ri con_ten_ti, ve_ri, ve_ri con_ten _
ti. Non s'in trighi con A_more chi non
vuol pene e tor_men _ ti, non s'in tri_ghi con A _ mo_re chi non
vuol pene e tor_men_ti, chi non vuol, chi non vuol pe _ ne e tormen_ti.
Zum Schluß das Ritornell wie am Anfang.
4) Arie der Eurinda (III, 6).
Per pie_


tà, per pie_tà deh torna, deh torna à mè.
Ah, Fe_ras_pe, Ah, Fe_raspe e do_ve sei? se do_
len_ti i lu_mi mie_i non san vi_ver, non san vi_ver sen_za te
se do_len_ti i


lu - mi mie_i, se do - len - ti i lu_mi mie - i non san vi_ver,
non san vi - ver sen - za te. Per pie - tà, per pie - tà
deh, torna, deh, torna à mè, deh, tor_na, deh tor_na mè
deh, tor_na à mè.

5) Duett (Lindora und Fiorino III, 8).




po_li_ti_co pen_sie _ ro si scor_da d'ogni af_fet_to, si
scor_da, si scor_da d'ogni af_fet_to
hor dal tuo va_go as_
pet_to il mio per_dono io spe_ro, io spe_ro, il mio per_dono io
spe - ro, hor dal tuo vago as_pet_to il
mio perdono io spero, il mio perdo_no il mio perdono io spe - ro.
Fiorino.
Tu sei la vi_ta mia tu sei il mio co_re
Lindora.
Tu sei la vi_ta


non più guer_ra nò, nò non più guer_ra nò,
mia tu sei il mio co - re, non più guer_ra nò, nò non più
nò, nò, nò, nò, nò, nò, nò, vit - to_ria, vit - to - - -
guer_ra nò, nò, non più guer_ra nò, nò, vit - to_ria, vit - to - - -
- ria A - mo - re, non più guer_ra, nò,
- ria A_mo - re non più guer_ra, nò, nò, nò, nò, nò,
nò, nò non più guer - ra, nò, nò, nò, vit - to_ria, vit -
nò, non più guer_ra, nò, non più guer - ra, nò, nò, nò, vit -
to_ria A - mo - re, vit - to_ria, vit - to_ria A_mo - re.
to_ria A_mo - re, vit - to_ria, vit - to_ria A - mo - - re.


3) II. Act. 2. Scene.
Ah Des - pi - na as - sas - si - na, as - sas - si - na! Ah Des -
pi - na as - sas - si - na as - sas - si - na e co - sì si tra - dì un che t'a - ma più di
sè? che t'a - ma, che t'a - ma che t'a - ma più di sè? non
aspet - ta - vo mai ques - to da tè, nò, nò, nò, nò, non aspet - ta - vo mai ques -
to da, tè, nò, nò, nò, nò, non aspet - ta - vo mai ques - to da tè.
4) II. Act. 7. Scene.
Rit.


Lu - ci bel - lis - sime
e splen-di dis - sime
Qual' er -
ror del mio co - re, qual'er - ror del mio co - re in quel ciel po - te burbarvi? non ha
fat - to altr'er - ror che a - do - rar - vi, non ha fat - to altr'er -
ror che a - do - rar - vi che a - do - rar - - vi.
5) II. Act. 9. Scene. (Nino.)
Adagio.*)
Che pensi mio co - re che ru - mini tù, che pensi mio be - ne che ru - mi - ni



10. Scene. (Artemisia am Fenster.)



sti_no non è vo_lon_tà Pe_rò signor Ni_no, pe_rò signor
Ni_no non u_so pie_tà s'il co_re in A_mo_re pie_ga_to non
s'è, pie_ga_to non s'è do_le_te_vi del fa_to e non di
mè e non di mè perch'io vi mo_stri, perch'io vi mo_stri
tan_ta cru_del_tà, tan_ta cru_del_tà L'a_mare è de_sti_no non
è vo_lon_tà, L'a_mare è de_sti_no non è vo_lon_tà, L'a_
ma_re è de_sti_no non è, non è vo_lon_tà.

6) III. Act. 15. Scene. (Nino.)




quà dal Flege_ton_te tut_ti mo _ stri da quegl'or_ridi
chio _ stri Tan_ta_lo et Isi o_ne venga à far pa _ ra _ go_ne à miei tor_
men _ ti E re_si poi clemen_ti de miei
cru_di mar_ti_ri fac _ cin che lei so_spi _ ri fac_


cin che lei so_spi - ri al pi - an - to mio
Quel che v'è più di ri - o venga à violentar - la et à necessi_tar la ad
a_dorar_mi venga à violentar - la et à necessi_tarla ad
a_dorar_mi.

